

## **GRADATIONS**

—

### **O DESIGN EDITORIAL NO LIVRO DE FOTOGRAFIA DE DANÇA**

ANA RESENDE









***GRADATIONS***

—

# **O DESIGN EDITORIAL NO LIVRO DE FOTOGRAFIA DE DANÇA**

ANA CATARINA PARAÍSO RESENDE

ORIENTADOR PROFESSOR DOUTOR JOSÉ MANUEL  
DA SILVA FERNANDES DE CARVALHO CARNEIRO

MESTRADO DESIGN GRÁFICO E PROJETOS EDITORIAIS  
FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO



Projecto apresentado à Faculdade de Belas Artes da  
Universidade do Porto para a obtenção do grau  
de Mestre em Design Gráfico e Projetos Editoriais.

Porto, Setembro 2017







## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por toda a paciência, por todo o carinho, por estarem sempre presentes, por me apoiarem em todos os meus projectos, obrigado. Sem eles o meu percurso teria sido certamente muito diferente.

Ao Ari, por ser um bom irmão, por me ajudar sempre que precisei, por se preocupar sempre comigo e por toda a sua companhia ao longo deste projecto.

À Susana, por partilhar comigo, não só conhecimento, mas as inúmeras noites sem dormir, as horas apertadas, não só neste projecto, mas ao longo de todo este ciclo de estudos. Um obrigado por nunca me deixar desistir e por estar comigo ao longo de todo este processo, sou uma melhor pessoa graças a tudo o que aprendi com ela. Um obrigado por tudo.

Ao Nelson, por toda a ajuda e apoio, por toda a motivação e carinho.

À Cláudia, por ter sempre um sorriso e uma palavra amiga sempre que desanimei, e por todas as sugestões literárias e não só, por me ajudar a encontrar o meu rumo, quando este parecia difícil de encontrar.

À Joana por me ter permitido realizar este projecto e por me relembrar o quanto eu gosto de dança e o quão bonito é permanecermos dedicadas a esta arte.

Ao Júlio, por ter aceite esta colaboração e por partilhar o seu processo criativo comigo.

Ao meu orientador, Professor Doutor José Manuel da Silva Fernandes de Carvalho Carneiro, pela sempre pronta disponibilidade, paciência e simpatia.





## RESUMO

Desde o seu aparecimento, a fotografia teve uma relação estreita com o objecto editorial. Este projecto pretende analisar a relação entre o design e o livro de fotografia, focando-se no caso particular do livro de fotografia de dança.

Assente numa perspectiva teórico-prática, este estudo procura fazer uma sùmula, quer da história do livro de fotografia, quer da história da fotografia de dança, assinalando alguns dos autores mais relevantes no panorama de cada disciplina e oferecendo uma reflexão sobre os seus contributos para o conhecimento na área.

O design é algo crucial e indissociável da construção de um livro, mesmo que esta seja, como no caso do livro de fotografia, sobretudo imagético — apesar de este tipo de publicações carecer de elementos gráficos, a composição da página, a sequencialização das imagens, bem como o próprio enquadramento da imagem são questões resolvidas pelo design e que têm um profundo impacto no livro de fotografia. A componente teórica deste estudo assentou então na relação do design com o livro de fotografia, investigando questões de estrutura, composição e ritmo na elaboração de um livro.

O projecto culminou com a concretização do livro *Gradations*, um projecto editorial de documentação de um processo coreográfico, interligando assim a fotografia de dança e o design editorial, sendo o presente documento um suporte para não a só a investigação que serviu de preparação para a criação do livro, mas também um breve relato da experiência de concepção do livro e todas as etapas desse mesmo processo.



## ABSTRACT

Since its appearance, photography had a close relationship with the editorial object. This project aims to analyze the relationship between the design and photography book, focusing on the particular case of the dance photography book.

Based on a theoretical-practical perspective, this study seeks to make a summary of both the history of the photography book and the history of dance photography, pointing out some of the most relevant authors in the field of each discipline and offering a reflection on their contributions to the knowledge in the area.

Design is something crucial and inseparable from the construction of a book, even if it is, as in the case of the photo book, a book made of especially imagery — although this type of publications lack graphic elements, page composition, sequencing of images, as well as the framing of the image are issues solved by the design and that have a profound impact in the end result of the photography book. The theoretical component of this study was based on the relation between design and photography, investigating questions of structure, composition and rhythm in the elaboration of a book.

The project culminated in the realization of the book *Gradations*, an editorial project of documentation of a choreographic process, thus interconnecting dance photography and editorial design. This document is a support for, not only the research that served as preparation for the creation of the book, but also a brief account of the book design experience and all stages of that process.



# ÍNDICE

## **1. INTRODUÇÃO**

## **2. FOTOGRAFAR DANÇA**

2.1. BREVE HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA DA DANÇA

2.2. O FOTÓGRAFO E A PERFORMANCE

## **3. DESIGN EDITORIAL E O LIVRO DE FOTOGRAFIA**

3.1. BREVE REFERÊNCIA HISTÓRICA DO LIVRO  
DE FOTOGRAFIA

3.2. DESIGN E O LIVRO DE FOTOGRAFIA

## **4. ESTUDOS DE CASO**

4.1. *BALLET* — ALEXEY BRODOVITCH

4.2. *BREAKING BOUNDS* — LOIS GREENFIELD

## **5. GRADATIONS — O PROJECTO**

5.1. DESCRIÇÃO DO PROJECTO

5.2. ANTES DA RECOLHA FOTOGRÁFICA

5.2.1. PREPARAÇÃO PARA A RECOLHA DE IMAGENS

5.3. A DOCUMENTAÇÃO

5.4. *GRADATIONS* — O LIVRO DE FOTOGRAFIA

5.4.1. O CONCEITO

5.4.2. PESQUISA

5.5. OPÇÕES EDITORIAIS TOMADAS

5.5.1. O FORMATO E O SISTEMA DE GRELHA

5.5.2. ENQUADRAMENTO E RITMO

5.5.3. TEXTURA

5.5.4. CAPAS

5.5.5. PRODUÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO

## **6. CONCLUSÃO**

6.1. CONSIDERAÇÕES FINAIS

6.2. PERSPECTIVAS FUTURAS

## **7. BIBLIOGRAFIA**



## **NOTA AO LEITOR**

Todas as citações presentes nesta dissertação foram traduzidas livremente da sua língua original para português, pelo autor, razão pela qual figura em nota o excerto de texto na sua versão original. Palavras e expressões que não permitiram uma tradução adequada encontram-se identificadas em itálico como evidência de estrangeirismo à língua portuguesa.

Esta dissertação foi escrita ao abrigo do antigo acordo ortográfico.





## 1. INTRODUÇÃO

O projecto de investigação que desenvolvemos procura explorar o livro de fotografia, incidindo particularmente no livro de fotografia de dança. A exploração deste tema surge de um forte interesse pela relação entre a fotografia e o design. Partindo desta inquietação, optámos por utilizar uma abordagem teórico-prática que procura compreender de que forma o design interfere na criação de um livro de fotografia, contribuindo para a interpretação das imagens na sua relação com o leitor.

Podemos definir um livro de fotografia como um objecto editorial em que a imagem assume uma papel de destaque na narrativa, tendo este sofrido uma grande evolução ao longo da história, desde o seu aparecimento no século XIX até à actualidade, é do conhecimento geral que a execução deste tipo de livros está mais facilitada.

O levantamento dos principais autores da fotografia de dança e de publicações dos mesmo foi o ponto de partida para o desenvolvimento deste projecto, tendo sido feitos estudos de caso sobre as obras mais relevantes, de maneira a melhor entender as opções de design neste tipo de artefactos e a forma como este serve de suporte à imagem fotográfica.

Após uma fase de reflexão teórica seguiu-se a componente prática, em que durante cinco meses acompanhámos e documentámos um processo de criativo, os ensaios da peça *Gradations* de Júlio Cerdeira — aluno da Pós-Graduação em Dança Contemporânea do ESMAE — e que serviram para a posterior edição de um projecto editorial.

Este processo culminou numa auto-publicação de fotografia de dança, que permitiu pôr em prática os conceitos e metodologias apreendidos durante a fase da pesquisa, de forma crítica e ponderada, recorrendo assim ao design gráfico como uma ferramenta de apoio à construção de uma narrativa fotográfica.



**FOTOGRAFAR DANÇA**  
**CAP. 2**



## 2.1. BREVE HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA DA DANÇA

Para as artes performativas a fotografia surgiu como uma oportunidade de representar de forma fiel aquilo que de outra forma não seria possível.

A história da fotografia de dança tem o seu início partilhado com história da fotografia de teatro, e cumpria sobretudo a função de meio de divulgação, não só das peças, mas também dos próprios actores e bailarinos.

Os primeiros formatos a serem utilizados eram pequenos cartões, de cerca de 6x10cm, vendidos ao público nos próprios teatros. Estes *quase postais* eram amplamente divulgados, devido ao estatuto de celebridade dos actores e bailarinos.

A fotografia de algo que não é estático é em si um desafio e a captação do movimento foi um ponto de estudo de vários fotógrafos, como Étienne-Jules Marey (1830-1904) e Eadweard Muybridge (1830-1904), sendo este último um dos primeiros a realizar estudos com movimento, tendo em 1887 produzido *Woman dancing (Fancy)*, utilizando depois essas mesmas imagens no livro *Animal Locomotion* (1887).

A documentação de dança passou a ser algo mais comum, sobretudo nas grandes cidades ligadas ao ballet, como Paris, Moscovo e São Petersburgo, onde se criaram arquivos e onde as próprias imagens, com o recurso à ampliação, eram já utilizadas como material de comunicação dos teatros. A popularidade do ballet durante o início do século XX, era um factor que justificava o interesse no registo fotográfico da modalidade.

Em 1912, surge a primeira publicação de dança, o registo da peça *L'après midi d'un Faune* de Vaslav Nijinski (1889-1950), com 33 fotografias de Barão Adolf de Meyer, da qual foram feitas 250 cópias. Este era um livro que pretendia ilustrar a ruptura de Vaslav Nijinski com os cânones clássicos na dança, ficando sobretudo os seus movimentos

ao nível da linha — nesta época, a dança clássica assumia contornos rigorosos no que concerne não só à sua execução, mas sobretudo ao nível das linhas, que visualmente os bailarinos deviam criar com os seus corpos. Nijinski quebrou com esse estereótipo clássico ao explorar outro tipo de movimento, mais próximo do que hoje conhecemos como dança contemporânea, mesmo ainda antes do nascimento enquanto disciplina.

Em 1915, Arnold Genthe (1869-1942) fotografou aquela que se pode considerar uma das primeiras fotografias de dança com movimento. Recorrendo ao uso da longa exposição, o fotógrafo captou Anna Pavlova (1881-1931), bailarina russa, não numa posição estática, como era comum para a época, mas sim em pleno movimento, criando uma imagem mais próxima do contexto real da performance da bailarina, ... *ao olhar para a imagem, os observadores podem ter a certeza de que estão a testemunhar uma reprodução fiel de Pavlova a dançar, de que estão a ver uma dança do passado* <sup>01</sup> (REASON, 2004).

Genthe, apesar de recorrer a um processo mecânico para a captura da imagem, pretendia mostrar que a fotografia podia ter a capacidade de ultrapassar essa mesma barreira e ser capaz de transmitir o movimento e a efemeridade que a performance pode ter, perpetuando-a, não só como arquivo documental, mas também como objecto artístico.

Uma das grandes referências na relação entre a dança contemporânea e a fotografia de dança surgiu com Barbara Morgan (1900-1992) e Martha Graham (1894-1991). Martha Graham é um dos nomes incontornáveis da dança contemporânea americana, e juntamente com Barbara Morgan, criaram algumas das mais icónicas fotografias de dança.

Martha Graham: *16 Dances in Photographs*, é uma série que reúne o resultado da colaboração entre a coreógrafa e a fotógrafa de 1935

01 "... looking at the image, viewers are sure that they are witnesses to a faithful reproduction of Pavlova dancing, that they are seeing the dance of the past."

a 1941. Morgan procedeu à documentação das peças criadas por Graham, no estúdio da própria e de forma intencional. Nesta documentação não foi procurado o instante da performance, mas sim a imortalização de determinados momentos seleccionados pela fotógrafa.

*Morgan concebeu as suas imagens, não como um meio pelo qual o observador experiencia a performance de Graham, mas sim como um destilar da verdade da dança de Graham, implicitamente (e curiosamente) sugerindo que as suas imagens, cuidadosamente posadas, conseguem aproximar-se mais daquela verdade do que fotografias de performances, que são sempre comprometidas pelas “oscilações” que rodeiam a performance* <sup>02</sup> (AUSLANDER, 2014).

*Letter to the World*, produzida nesta série em 1940, é uma das fotografias de dança mais divulgadas, tornando-se um marco decisivo no contexto da fotografia de dança.

Mais tarde, em 1945, a obra *Ballet* de Alexey Brodovitch (1898-1971) resulta de um recolha de imagens, feita entre 1935 e 1937, de ensaios e espectáculos de dança de várias companhias de dança que visitavam Nova Iorque em digressão. Esta obra é particularmente importante para a presente investigação, uma vez que trata também da recolha e posterior sequencialização e edição das imagens num objecto editorial. Alexey tinha formação como designer e talvez isso possa explicar a sua sensibilidade para com as questões que se prendem com o dinamismo e sequência do objecto editorial — algo fora do convencional na altura, o livro era composto por dupla página ou imagens colocadas lado a lado de modo a formar uma só imagem, imagens estas que foram deliberadamente colhidas de maneira a romper com

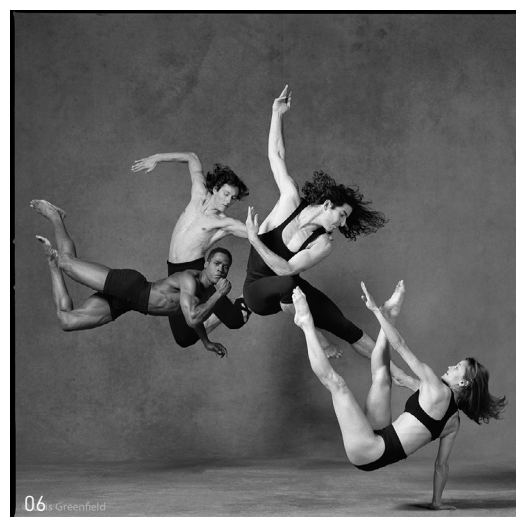
02 “Morgan conceived of her images not as a means by which a viewer might experience Graham’s performance but as distilling the truth of Graham’s dancing, implicitly (and interestingly) suggesting that her carefully

posed images could get closer to that truth than photographs of actual performances, which are inevitably compromised by the “ballet” that surrounds performances.”

o que seria a qualidade aceitável da fotografia durante esse período.

O desenvolvimento tecnológico no campo da fotografia permitiu uma maior exploração da documentação em dança. Lois Greenfield (1949-), iniciou a sua carreira como fotojornalista mas, a partir de 1973, iniciou-se a fazer a cobertura fotográfica de dança. Em 1982, abriu o seu estúdio onde começou a explorar a criação de imagens em colaboração com bailarinos, num espaço onde podia controlar certas especificidades técnicas. Muito semelhante à metodologia de Morgan, também Greenfield procura momentos específicos da performance e não necessariamente o aspecto documental mais tradicional. Greenfield publica o seu primeiro livro de fotografia de dança em 1992, *Breaking Bounds: The Dance Photography of Lois Greenfield*, retratando sobretudo movimentos saltados, isolando o momento em que os bailarinos estão suspensos no ar. Posteriormente, Greenfield publicou mais dois livros, *Airborne: The New Dance Photography of Lois Greenfield*, em 1998, e *Lois Greenfield: Moving Still*, em 2015, sendo hoje considerada uma das mais bem sucedidas e influentes fotógrafas no universo da dança.





01. *Woman Dancing (Fancy)*, Eadweard Muybridge, 1887  
 02. *L'après midi d'un Faune*, Baron Adolf de Meyer, 1912  
 03. *Anna Pavlova*, Arnold Genthe, 1915  
 04. *Les Sylphides*, Alexey Brodovitch, 1945  
 05. *Letter to the world*, Barbara Morgan, 1940  
 06. *Breaking Bounds*, Lois Greenfield, 1991

## 2.2. O FOTÓGRAFO E A PERFORMANCE

*A distinção entre arte e documentação parece inapropriada quando aplicada ao início da fotografia... Todas as fotografias são documentação; autenticidade e remoção da perfeição humana da transcrição da natureza eram tidas como as qualidades essenciais da fotografia. Enquanto o artista pode tentar influenciar atitudes políticas e sociais, ou dirigir-se à alma, ao espírito ou aos sentidos, a fotografia era vista como o instrumento superior para captar factos visuais* <sup>03</sup> [FERN

COMO REFERIDO EM PARR, 2004, P. 35] .

A fotografia replica mecanicamente o que o fotógrafo percebe — a câmara é, acima de tudo, um instrumento, um meio para isolar aquilo que é o campo de visão do fotógrafo, a sua percepção de determinado evento. A fotografia é assim um meio de documentar, de registar algo ou alguém, com vista a perpetuar esse mesmo instante. Podemos assim assumir que primordialmente a fotografia serve o propósito de ser um índice de algo que já ocorreu, sendo uma prova física de que esse mesmo instante, que foi congelado pelo fotógrafo no momento em que tirou a foto, realmente aconteceu, é uma máquina do tempo.

Esta forma quase mecânica de olhar a fotografia exclui o factor humano, o fotógrafo — a fotografia é a forma mais fiel e imparcial de retratar um acontecimento, uma vez que o replica de forma exacta, ao contrário de outras formas de documentação, como a escrita (como é o caso do jornalismo, por exemplo) ou a ilustração. Um mesmo acontecimento, documentado por dois fotógrafos diferentes, dará certamente origem a imagens distintas, pois a imagem captada depende da interpretação que o fotógrafo faz do instante que vive, que experiencia. A maneira como o fotógrafo interpreta o momento que está a documentar pode depender de diversos factores, que podem ser de cariz cultural

<sup>03</sup> “The distinction between art and document seems inappropriate when applied to the earliest photographs... All photography was documentation; authenticity and the removal of human imperfection from the transcription of nature were thought to be the essential qualities of the photograph. While the artist might try to influence political and social attitudes, or address the soul, the spirit or the senses, the photograph was seen simply as a superior instrument for recording visual facts.”

e sociológico, mas que apenas revelam um elemento importante para este trabalho — a subjectividade é algo indissociável da fotografia. Ou seja, mesmo assumindo que a fotografia tem um carácter meramente documental, o seu registo está associado à selecção do fotógrafo, é a ele que compete decidir o que fotografar o que enquadrar. Em suma, para onde apontar a máquina.

*Na realidade, as fotografias são experiências capturadas, e a câmara, o instrumento ideal da consciência na sua atitude inquisitiva. Fotografar é apropriarmo-nos da coisa fotografada. Significa envolvermo-nos numa certa relação com o mundo (...)* (SONTAG, 2012, P.12).

No que concerne o caso específico deste trabalho, a documentação fotográfica de um projecto de cariz artístico é sempre influenciada pela experiência do fotógrafo ao testemunhar a experiência — a interpretação que este faz do momento que testemunha é espelho da imagem que produz — a subjectividade do objecto fotografado contagia não só o conteúdo da imagem mas também o factor humano por detrás da mecanicidade da fotografia. Roland Barthes (1915-1980) defende que *uma foto pode ser objecto de três práticas (...) fazer, experimentar, olhar* (BARTHES, 2015, P.17) — estas três práticas ou intenções da fotografia estão interligadas, condicionando-se mutuamente.

A observação e presença do fotógrafo perante a performance funciona como um estímulo, ao qual a fotografia surge como resposta — a performance, sendo um objecto de cariz subjectivo, obriga a que interpretação e documentação documentação nasça nessa mesma linha, abrindo ao fotógrafo um leque de opções, quer de cariz técnico, quer de cariz estético, quer mesmo na escolha do momento a fotografar,

que em última instância vão ditar a fotografia final.

A inteligibilidade que o fotógrafo tem sobre o objecto a ser fotografado é também outro factor que impacta directamente na imagem conseguida — o conhecimento prévio do acontecimento, do evento, altera a postura e a interpretação que o fotógrafo tem no momento do registo.

*Tirar fotografias pode ser entendido de duas formas totalmente distintas: ou como um acto lúcido e preciso de conhecimento, consciente, ou como um acção pré-intelectual, como um modo intuitivo de encontro* <sup>04</sup> (SONTAG REFERIDA EM BIESZCZAD-ROLEY, 2009, P.18).

Saber antecipadamente o que vai acontecer possibilita a identificação de um plano para o registo fotográfico e, trabalhando em função desse planeamento, obtemos uma fotografia estudada e ponderada. De facto, este registo não se limita só à preservação do momento, ele documenta o que o fotógrafo imaginou, estudou e planeou.

*Nós fotógrafos lidamos com coisas que estão constantemente a desaparecer, não existe nenhuma invenção na terra que as traga de volta. Não podemos desenvolver e imprimir uma memória. O escritor tem tempo para reflectir. Ele pode aceitar e rejeitar, aceitar novamente (...). Mas para os fotógrafos, o que desapareceu, desapareceu para sempre* <sup>05</sup> (CARTIER-BRESSON REFERIDO EM BIESZCZAD-ROLEY, 2009, P.36).

A fotografia e a performance são duas formas de arte que, apesar de serem numa primeira observação bastante distantes, têm em comum um ponto fulcral — o tempo. Quer a performance quer a fotografia são influenciadas pelo factor tempo — a performance porque o habita, só

04 "Picture taking has been interpreted in two entirely different ways: either as a lucid and precise act of knowing, of conscious intelligence, or as a pre-intellectual, intuitive mode of encounter."

05 "We photographers deal with things which are continually vanishing, there is no contrivance on earth which can make them come back again. We cannot develop and print a memory. The writer has time to reflect. He can accept and reject, accept again (...). But photographers, what has gone, has gone forever."

existe nesse mesmo espaço, e a fotografia porque o congela e eterniza. A performance, enquanto arte, está extinta no momento em que se concretiza — é uma arte efémera que só existe no instante em que é realizada. A fotografia concretiza o exacto oposto, mantém vivo um instante por ser uma referência visual de algo que já findou.

*O espaço do documento (...) passa a ser o único espaço em que a performance ocorre*<sup>06</sup> [AUSLANDER REFERIDO EM BIESZCZAD-ROLEY, 2009, P. 37].

O projecto em questão, envolveu a documentação fotográfica de um processo de criação coreográfica de dança contemporânea.

O acompanhamento deste projecto deu-se numa fase bastante embrionária, tendo por isso sido feito sobretudo o registo dos estudos de movimento que serviram posteriormente de base para a construção da peça a ser apresentada — no contexto da dança contemporânea, o processo de exploração de movimento é baseado, muitas vezes, na improvisação.

Este foi, talvez, um dos maiores desafios desta documentação — documentar o imprevisto acentua o facto de que cada momento apenas sucede uma vez, torna-se difícil preparar e antecipar qualquer instante para fotografar. Considerando a ideia acima apresentada, por Sontag, este registo partiu de um ponto de pré-intelectualidade, e não da inteligência consciente do momento a fotografar.

06 "The space of the document (...) thus become the only space in which the performance occurs."



**DESIGN EDITORIAL E O LIVRO DE FOTOGRAFIA**  
**CAP. 3**





### 3.1. BREVE REFERÊNCIA HISTÓRICA DO LIVRO DE FOTOGRAFIA

A fotografia, desde cedo assumiu uma relação de proximidade com o formato de livro — *desde o seu início, a fotografia este sempre intimamente ligada com a publicação* <sup>07</sup> [PORTER REFERIDO EM PARR, 2004. P.14]. Ainda que inicialmente tivesse servido, sobretudo, uma função ilustrativa, a fotografia viu no livro o seu suporte ideal. *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* de Anna Atkins (1799-1871) foi o primeiro livro a utilizar fotografia como ilustração, em 1843. Ainda que neste contexto a fotografia cumprisse um propósito de cariz mais científico, em ilustrar algo sem erro humano, o livro foi tido como o suporte mais apropriado para a perpetuação e reprodução da imagem captada.

*A fotografia no século XIX, particularmente publicada em livros ou álbuns, era essencialmente um método de reunir factos, parte da indústria do conhecimento. O papel do autor fotográfico, apesar de submeter o seu produto a um ideal estético, o seu trabalho era de ilustrador* <sup>08</sup> [PARR, 2014, P.16].

O livro era assim o suporte preferencial para não só perceber as vanguardas da época, mas também para acompanhar o trabalho feito pelos fotógrafos, disseminando assim as suas fotografias e permitindo que estas chegassem a um maior público. O livro assumia um papel importante na criação de novas soluções estéticas, não só no campo da fotografia mas também noutras disciplinas artísticas, existindo uma constante ligação entre elas e o objecto editorial.

<sup>07</sup> "From it's very inception, photography has been closely and inevitably connected with publishing"

<sup>08</sup> "Photography in the nineteenth century, particularly as published in books or albums, was essentially a methodology of gathering facts, part of the knowledge industry. The role of the photographic autor, despite the relatively recent subsuming of their product into realm of aesthetics, was that of a illustrator."

*Na Europa, o livro tinha um papel fundamental no pensamento estético da era e nas atitudes perante a fotografia, sendo que estas eram, quer por parte de fotógrafos, quer por parte de outros da vanguarda modernista, abertas, cépticas, liberais e experimentais*<sup>09</sup> [PARR, 2004, p.84].

O primeiro livro de fotografia temático, *Sun Pictures in Scotland*, da autoria de William Henry Fox Talbot (1800-1877), foi publicado em 1845, marcando uma nova era para as publicações com fotografia — desde então surgiram mais publicações com um cariz autoral, das quais são exemplo *Egypte, nublei, palestine et syrie* de Maxime Du Camp (1822-1894) ou *L'album photographique de l'artiste et de l'amateur* de Blanquart-Evrard (1802-1872).

Para além de uma crescente preocupação com o conteúdo fotográfico, passou também a existir uma preocupação para com o seu suporte, e neste ponto o design gráfico tem tido um papel determinante. Na obra *Le Nil*, de John Beasley Greene (1832-1856), publicada em 1854, já era notória uma preocupação com noções de escala, bem como da disposição da imagem no próprio livro, elevando a fotografia ao nível de uma pintura.

Esta preocupação estética foi crescendo à medida que a evolução tecnológica permitiu facilitar os mecanismos de reprodução fotográfica.

Em 1874, a obra *The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite*, de James Nasmyth (1808-1890) e James Carpenter (1840-1899), mostra como a fotografia pode ser algo interdisciplinar, ao utilizar a fotografia como algo, não só ilustrativo, que serve o propósito mais científico do livro, mas também como uma ferramenta de apoio, funcionando como uma metáfora para explicar certos fenómenos que ocorrem na lua. Ao utilizar a fotografia como uma metáfora existe uma

<sup>09</sup> "In Europe, the book played a fundamental role in the aesthetic thinking of the era and attitudes towards photography, from both photographers and others in the modernist vanguard were open, sceptical, liberal and experimental."

preocupação em que a própria fotografia explicita o conteúdo pretendido, contanto assim algo ao leitor, servindo um propósito narrativo. Neste livro as imagens estão dispostas lado a lado, sem preocupações com questões narrativas.

Durante o século XX o livro de fotografia assume um valor de culto, sendo enaltecido enquanto objecto, são já várias as obras consideradas determinantes no percurso do livro de fotografia. É o caso de *American Photographs*, de Walker Evan (1903-1975), em que a compilação de imagens num livro suplantou a exibição das mesmas imagens no *Museum of Modern Arts*. A atenção dedicada à edição do catálogo da exposição, a escolha de materiais para o livro e sobretudo a sequência das imagens no objecto impresso, fizeram de *American Photographs* um dos mais icónicos livros de fotografia de sempre.

A documentação de cenas quase referentes ao dia a dia tornou-se uma das temáticas mais exploradas pela fotografia — é também a partir do século XX que surge a prática do fotojornalismo, e ainda que a documentação do dia a dia não corresponde necessariamente a uma documentação jornalística, o carácter documental é comum a ambos os estilos. Neste contexto, a obra *The decisive moment*, de Henri Cartier-Bresson (1908-2004), procura através da fotografia mostrar que em diversos contextos mundanos existem momentos chaves, sendo necessário num livro de fotografia passar também a ideia de urgência recorrendo ao próprio ritmo da publicação para realçar essas mesmas questões.

*Se a fotografia pretende comunicar toda a intensidade do seu sujeito, a relação de forma deve ser rigorosamente estabelecida. A fotografia implica o reconhecimento de um ritmo no mundo das coisas reais. O que o olho faz é encontrar em focar um sujeito em particular dentro da real-*

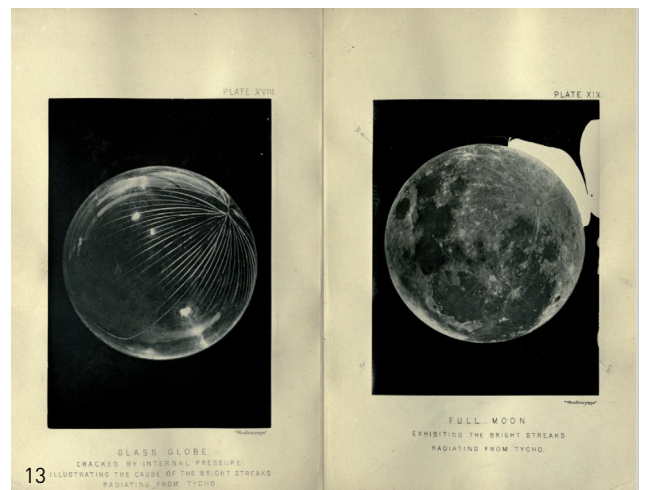
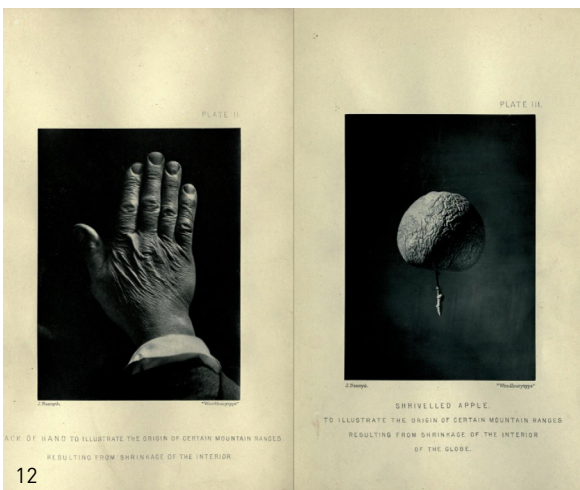
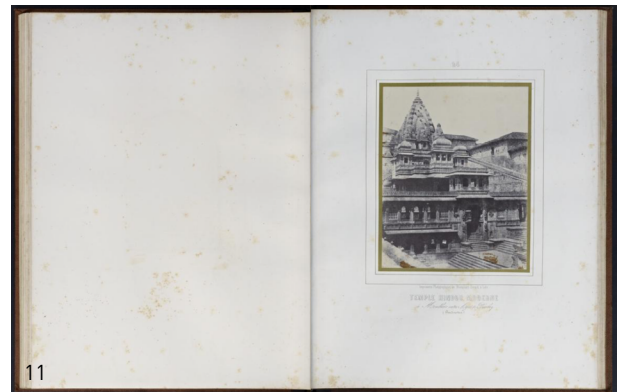
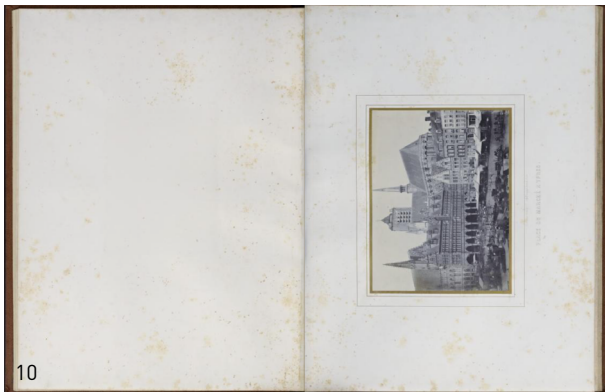
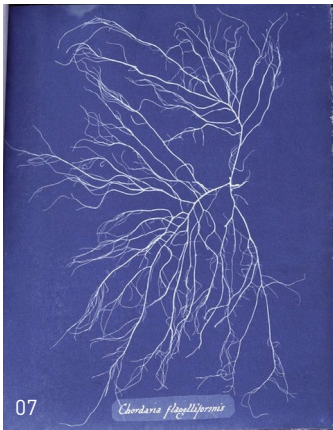
*idade de massas; o que a câmara faz é simplesmente registar em filme uma decisão tomada pelo olho* <sup>10</sup> [CARTIER-BRESSON REFERIDO EM GOLDBERG, 1988, P. 384].

A segunda metade do século XX trouxe o aparecimento de várias obras centradas em várias temáticas, uma vez que a fotografia se foi tornando uma prática financeiramente mais acessível. Na década de 1970, a obra fotográfica do realizador Larry Clark (1943-), foi compilada por Ralph Gibson (1939-) e publicada sob a alçada da *Lustrum Press* sob o nome *Tulsa*, uma série fotográfica que retrata uma realidade de cariz quase *underground*, celebrando os excessos cometidos na juventude, e cujo o design procura transmitir uma ideia de sequencialidade, quase de acção-consequência entre as imagens do lado esquerdo e lado direito.

Já no século XXI, a vulgarização do equipamento fotográfico de qualidade e a facilidade de impressão permitiu o aparecimento de livros de fotografia, muito destes de carácter autoral. A auto-publicação é um fenómeno cada vez mais procurado pelos fotógrafos, amadores ou profissionais, remetendo assim para a ideia que, mais uma vez, como quando à semelhança do seu aparecimento, o livro é o suporte ideal para fotografia. O contexto *do it yourself* da auto-publicação faz com que esteja ao alcance do autor decisões relativas ao design — existem cada vez mais softwares dedicados ao apoio da criação livro de autor, permitindo compreender o crescimento das publicações em torno desta prática, reafirmando permanentemente o culto pelo livro de fotografia.

Kyle Thompson é um jovem fotógrafo americano que, com recurso a material fotográfico relativamente barato (Canon 600d), publicou um livro que, apesar de não ser publicado por uma editora, consegue ter o mesmo valor que um de um fotógrafo já estabelecido no mercado profissional — o seu design, bem como qualidade do seu trabalho são suficientes para competir com outros trabalhos de nomes já estabelecidos.

10 "If a photograph is to communicate its subject in all its intensity, the relationship of forms must be rigorously established. Photography implies the recognition of a rhythm in the world of real things. What the eye does is to find and focus on the particular subject within the mass of reality; what the camera does is simply to register upon film the decision made by the eye."

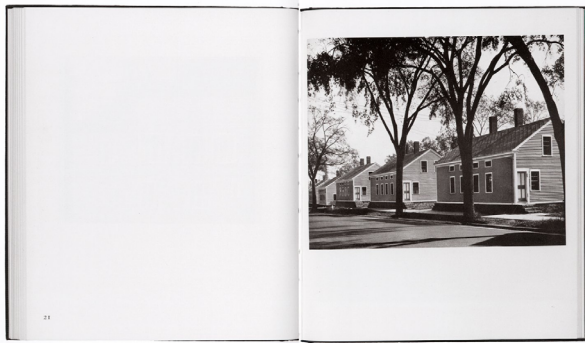


07, 08, 09. *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, Anna Atkins, 1843

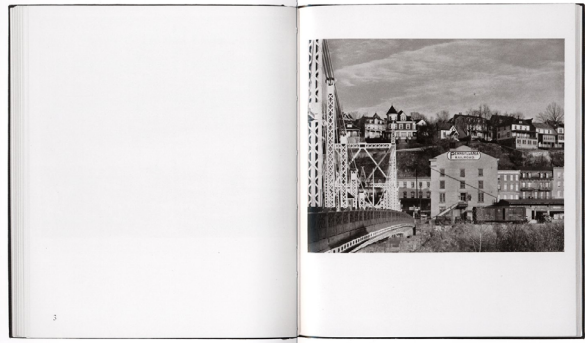
10, 11. *L'album photographique de l'artiste et de l'amateur*, Blanquart-Evrard, 1851

12, 13. *The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite*, James Nasmyth e James Carpenter, 1874





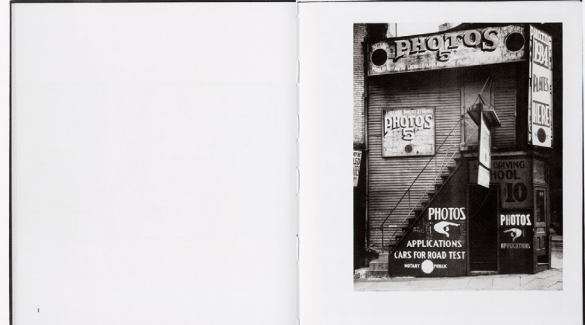
14



15



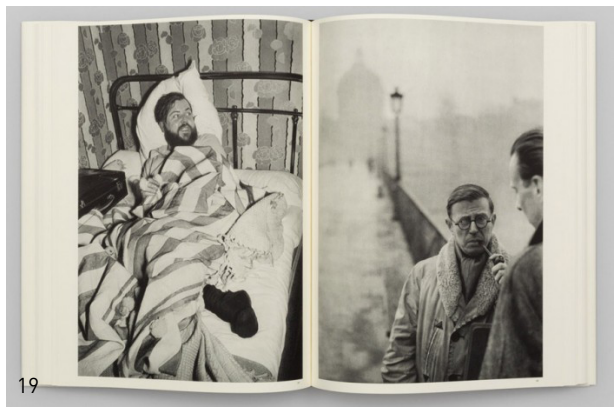
16



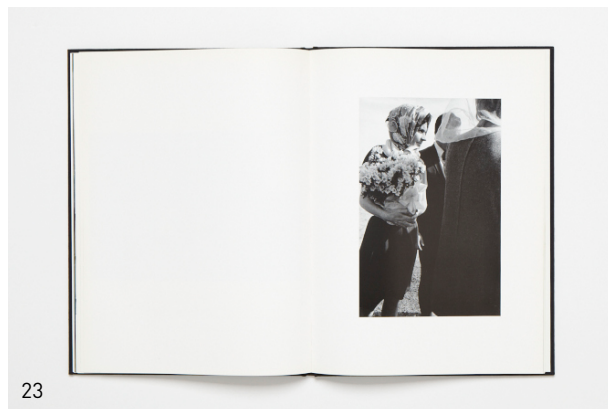
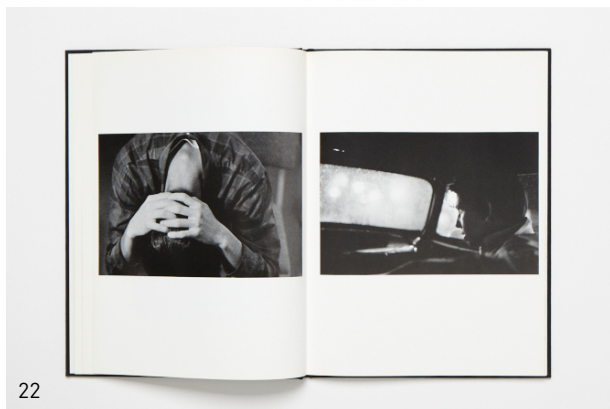
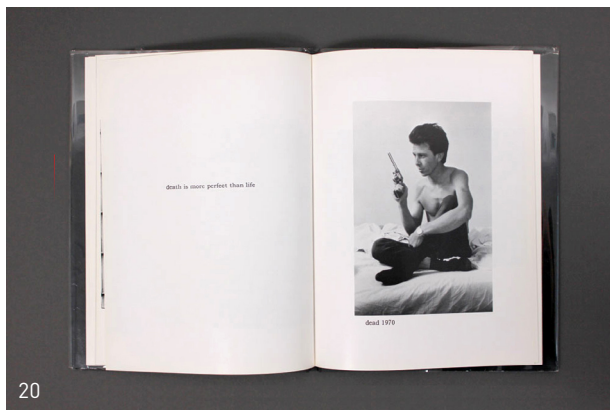
17



18



19



14, 15, 16, 17. *American Photographs*, de Walker Evan, 1938  
 18, 19. *The decisive moment*, Henri Cartier-Bresson, 1952  
 20, 21, 22, 23. *Tulsa*, Larry Clarck, 1971  
 24, 25. *Somewhere Else*, Kyle Thompson, 2014

### 3.2. DESIGN E O LIVRO DE FOTOGRAFIA

*Por agora, o livro de fotografia é definitivamente um objecto físico. Algures, e de alguma forma— seja impresso e cosido numa gráfica chinesa cujo negócio principal é o fabrico de caixas de cereais, ou impresso numa impressora a jacto e cosido à mão no quarto do artista — as imagens precisam de ser postas em papel , organizadas, e disponibilizadas em várias cópias. O livro tem de ser produzido*<sup>11</sup> (HIMES, 2013).

O papel do design tornou-se determinante no livro de fotografia, não só numa questão de estilo mas também como ferramenta para transmitir a narrativa idealizada pelo autor aos seus leitores.

*O designer é responsável por dar a forma física que é inerente ao livro, por definir o seu aspecto, a forma como este comunica e por posicionar todos os elementos da página*<sup>12</sup> (HASLAM, 2006, P.16) — apesar de a função do designer se focar sobretudo numa questão mais intimamente ligada com forma, no livro a forma afecta directamente o conteúdo, uma vez que pode influenciar a maneira como este é interpretado.

As mais pequenas decisões editoriais podem ter impacto na forma de como uma narrativa é transmitida — a introdução de uma página branca após uma fotografia de dupla página pode sugerir um momento de pausa na leitura e reflexão ao longo do livro, o papel em que o objecto editorial é impresso e o seu toque podem suscitar sensações no leitor, tudo isto são elementos que afectam a forma de como o livro é percebido.

O designer recorre a alguns mecanismos que lhe permitem conduzir uma linha narrativa ao longo de um livro.

*A sequência é uma qualidade fundamental partilhada por todos os livros, mesmo por aqueles que não “lemos” de uma forma literal ou linear. O acto de juntar as páginas, acoplada à convenção de ler da*

11 “For the moment, the photobook is definitively a physical object. Somewhere, somehow—whether printed and bound at a Chinese printer whose main business is cereal boxes or output on a bedroom ink-jet printer and hand-stitched by the artist— images need to be put on paper, collated together, and made available in multiple copies. A book must be produced.”

12 “The designer is responsible for shaping the physical nature of the book, its visual appearance, the way it communicates, and for positioning all the elements on the page.”



*esquerda para a direita (ou da direita para a esquerda, ou de cima para baixo dependendo do contexto cultural de cada um), carece de uma reflexão sobre a qual a ordem que é expectável que o leitor encontre informação visual e/ou textual* (MARK, 2014).

Na construção de um livro de fotografia, a questão de ritmo e sequência das fotografias é fundamental. A construção da narrativa depende por isso, não só das imagens capturadas mas também das decisões editoriais que são tomadas pelo designer — o impacto do designer na obra final pode ser tão relevante como o trabalho do autor, sendo este o pressuposto de base para a realização deste projecto.

*Por ordem do ritmo refiro-me a mudança de sensações; (...) mudanças nos objectos, pessoas ou coisas, como nós conhecemos e pensamos nelas, mudanças que induzem a ideia de movimento, quer em duração de tempo, quer em extensão de espaço(...) <sup>13</sup>* (ROSS, 1907, P.2).

É função do designer estruturar a paginação de um livro de fotografia tendo esta questão em mente — o livro deve possuir momentos de destaque e momentos de pausa, de modo a criar uma experiência de leitura que cativa o seu leitor. A variação e a repetição podem ser dois aspectos de apoio à construção de narrativa, uma vez que permite conjugar nova informação/conteúdo com o que foi apresentado anteriormente, tentando assim gerar um tempo de leitura. Desta forma, evita-se também que a leitura do livro se torne monótona — o designer deve então alternar entre a previsibilidade da sucessão de páginas e o factor surpresa, criando uma composição ritmada.

13 "By the order of rythm I mean changes of sensation; (...) changes in objects, people or things, as we know them and think of them, changes that induce the feeling or idea of movement, either in duration of time or in the extention of space [...]."

O factor surpresa pode ser alcançado de diversas formas, uma delas é variação do uso da grelha — ao familiarizar o leitor com um determinado estilo de paginação através da sua repetição. Desta forma, uma página que não siga esse mesmo estilo seja inesperado para o leitor, criando assim uma alteração no ritmo de leitura. Ao aliar esta questão estrutural com questões de conteúdo, torna-se facilmente perceptível como inserir momentos chave na narrativa — as imagens de destaque podem socorrer-se do design para gerar um maior impacto no seu leitor, sendo assim o design o aspecto responsável por elevar a própria imagem e o seu impacto na memória do leitor.

Parece assim pertinente, aquando da construção de um livro de fotografia, determinar um estilo de paginação base, para depois poder alternar com páginas com um design distinto, criando uma quebra no ritmo base do livro.

A alternância na quantidade de informação, ou no caso do livro de fotografia, de imagens, é também um mecanismo que pode causar mudança no ritmo de leitura — um maior número de imagens por página implica um maior esforço e tempo para a interpretação da informação.

*O ritmo de uma publicação impressa surge da intersecção de secções de leitura mais rápida e páginas com matérias mais lentas e do contraste entre layouts confusos e coloridos com outros mais simples e calmos. O andamento do conteúdo pode ser alcançado misturando-se páginas contendo vários itens com matérias de uma única página, páginas duplas (...). Publicações requerem um fluxo estrutural que permita que os tópicos criem um padrão e mantenham-se dentro do ritmo do título* (HAND, 2013, P.87).





**ESTUDOS DE CASO**  
**CAP. 4**



#### 4.1. **BALLET — ALEXEY BRODOVITCH**

Para melhor compreendermos não só o livro de fotografia mas, também, as questões do design do livro de fotografia de dança, pareceu pertinente uma reflexão mais aprofundada de duas das mais marcantes obras do género, *Ballet*, de Alexey Brodovitch, editada em 1945, e *Breaking Bounds*, de Lois Greenfield, publicada a 1991.

A obra *Ballet* de Brodovitch é uma das principais referências, não só para este projecto mas no universo dos livros de fotografia, e mais particularmente no livro de fotografia de dança. Esta obra assume a particularidade de que o seu autor é também designer do livro.

A fotografia e *layout* do livro revelaram-se inovadores para a época — publicado em 1945, *Ballet* foi uma obra que rompeu com os padrões estéticos da época pelas suas imagens. Brodovitch não procurou responder aos cânones esteticamente aceites — dos quais são exemplos os congelamentos de movimentos na imagem fotográfica — mas sim uma abordagem diferente, que conseguisse captar a questão dinâmica que a dança implica.

Brodovitch, que era conhecido pelas suas composições de design para a *Harper's Bazar*, encontrou soluções que transformaram a sua obra num objecto editorial dinâmico — apesar de esta ser composta maioritariamente por duplas páginas, a escolha das imagens que o compoñham foi feita de forma a que transparecesse a ideia de continuidade. Também o próprio formato do livro remetia para a ideia de continuidade, recaindo a opção pela paisagem.

Brodovitch criou então uma solução que permitia ao leitor sentir o próprio ritmo de cada peça documentada, não só pela fotografia em si mas também pela forma como apresentava as mesmas no formato físico.

No que concerne à sua organização, *Ballet* é um livro com uma estrutura editorial relativamente simples — tem no seu início um texto

que explica a própria estrutura do livro e apresenta depois as imagens, recolhidas por Brodovitch, das várias companhias da dança que o designer e fotógrafo acompanhou, antecedidas sempre por um separador que identifica a peça apresentada por cada companhia.

Uma das características inerentes a Brodovitch era a forma como pensava a dupla página como um todo. Apesar de *Ballet* ser essencialmente um livro imagético, a apresentação do seu conteúdo não foi desassociada da estrutura adoptada — o uso do negro e do branco como espaço negativo foi utilizado como uma ferramenta de composição das próprias duplas páginas, contribuindo assim para a diferenciação das imagens apresentadas e consequentemente do ritmo da narrativa editorial. As duplas páginas eram maioritariamente compostas por imagens compostas, e não ampliação de uma fotografia. Assim, Brodovitch utilizou, o que era até à data, uma abordagem disruptiva no que refere à apresentação de conteúdos — a disposição das fotografias e manipulação destas aquando da sua revelação, serviram como um mecanismo para garantir a sua visão de estrutura editorial, o que não era de todo um processo usual na década de 1940, uma vez que estes processos eram realizados de forma analógica.



26, 27, 28, 29, 30. *Ballet*, Alexey Brodovitch, 1945



## 4.2. BREAKING BOUNDS — LOIS GREENFIELD

A subjetividade que é inerente à actividade artística é também evidente no universo do livro de fotografia de dança. Lois Greenfield, também notória fotógrafa de dança num registo totalmente distante do de Brodovitch, quer a nível fotográfico, quer editorial, publicou alguns dos mais emblemáticos livros de fotografia de dança.

No caso específico de *Breaking Bounds: The Dance Photography of Lois Greenfield*, a obra é também resultado de uma recolha ao longo de vários anos, à semelhança de *Ballet* de Brodovitch — as imagens presentes no livro foram recolhidas entre 1982 e 1991 mas, contrariamente ao exemplo de Brodovitch, Greenfield fez as suas produções sempre em ambiente de estúdio.

*O que caracteriza uma imagem de Lois Greenfield? Primeiro, o óbvio: o formato quadrado, rodeado a todos os lados por uma moldura preta que representa o frame da câmara. Estas molduras pretas são linhas estreitas a negativo à volta da imagem que separam uma fotografia da seguinte*<sup>14</sup> (EWING, 1992).

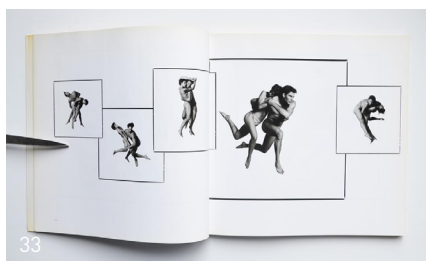
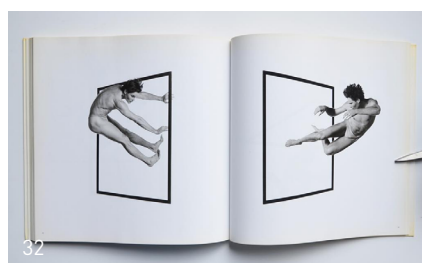
Greenfield, apesar de não ser designer do seu próprio livro, ao contrário de Brodovitch, trabalhou certas especificações na sua organização — a questão do formato quadrado, como acima referido, bem como o uso da linha preta para delimitação do enquadramento direccionando o olhar do leitor. A paginação do livro seguiu a sua vontade, de maneira a respeitar o ideal estético e a mensagem que o autor procurava transmitir.

Contrariamente a *Ballet*, a obra *Breaking Bounds* não tenta documentar a performance, mas sim elevar a questão do movimento, e procurar o momento chave para imortalizar a acção instantânea do bailarino em questão.

<sup>14</sup> "What characterizes a Lois Greenfield image? First, the obvious: a square format, bounded on four sides by the black borders which represent the camera frame. These black borders are the thin negative strips around each image which separate one shot from the next."

O enquadramento da imagem, tal como Greenfield referencia, na entrevista anteriormente citada, é uma das principais ferramentas da construção desta obra, uma vez que condiciona o olhar do leitor, e consequentemente a interpretação que este faz da obra — ao ter várias imagens em dupla página, a caixa preta permite clarificar onde termina e onde começa cada movimento captado.

Apesar de possuírem abordagens completamente distantes, estes são dois autores incontornáveis na cena da fotografia de dança, e cujo trabalho contribui para a evolução de um tipo de publicações de fotografia mais específicas.



31, 32, 33, 34. *Breaking Bounds: The Dance Photography of Lois Greenfield*, Lois Greenfield, 1991





***GRADATIONS — 0 PROJECTO***  
**CAP. 5**



## 5.1. DESCRIÇÃO DO PROJECTO

Como referimos, este estudo pretende analisar a relação entre o design e o livro de fotografia, focando-se no livro de fotografia dedicado à dança. Para melhor compreendermos o papel do design e aplicar as noções apreendidas na fase de pesquisa, a dimensão prática deste estudo passou pela elaboração de um livro de fotografia independente, livro este que procura servir como apoio desta investigação, mostrando a interligação entre as duas áreas científicas já citadas. Este projecto foi assim motivado por dois factores fundamentais, explorando a relação entre fotografia e design, e o gosto pela fotografia de dança.

A componente prática desta investigação incide sobre a criação coreográfica *Gradations* de Júlio Cerdeira, aluno da Pós-Graduação em Dança Contemporânea do ESMAE — *Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Politécnico do Porto*.

O projecto em questão visa a tradução de uma narrativa coreográfica num artefacto editorial, recorrendo à fotografia para capturar os elementos visuais dessa mesma narrativa.

Partindo da metodologia proposta por Ellen Lupton (1963-) na obra *Graphic Design Thinking*, o início deste projecto estruturou-se em 3 fases: a definição do problema ou desafio a superar; a formulação de ideias e a criação da forma/ do objecto final.

Pode-se assim definir que este é um exercício prático que procura responder a um problema — criar um livro de fotografia de dança que consiga fazer justiça, não só ao movimento e ao trabalho dos bailarinos fotografados, mas também à transmissão de uma história a quem o lê, na tentativa de se tornar um artefacto editorial que seja uma súmula do que foi o processo de criação de *Gradations*.

*Gradations* tenta ser uma proposta de um objecto de design do problema apresentando, compilando assim as imagens recolhidas nos ensaios da peça num objecto editorial.

*Gradations* assume contornos algo específicos — o tema em si incide sobre uma área restrita e a realização do mesmo implicou não só o design do livro, mas também a recolha fotográfica das imagens que o compõem. Apesar de a fotografia em si ser algo de peso no decorrer deste projecto, esta não é o foco de estudo, tornando-se como suporte material para a construção do livro *Gradations* — este é um trabalho autoral, no entanto podemos fazer a distinção entre o papel de autor, num primeiro momento, aquando da realização da documentação fotográfica dos ensaios, e o papel de designer num segundo momento, após o término da recolha de imagens e na elaboração do livro.

Este é na sua essência um projecto académico, no entanto, a produção deste livro foi pensada de forma a que a solução fosse exequível, caso a publicação do livro se venha a efectivar.

O presente momento na investigação descreve as opções tomadas na elaboração da maquete de *Gradations*, descrevendo assim o processo de construção do livro até à obtenção da objecto final apresentado com o presente estudo.



## 5.2. ANTES DA RECOLHA FOTOGRÁFICA

O primeiro passo a dar para permitir a concretização deste projecto foi a procura de um trabalho coreográfico a acompanhar — uma vez que a dança e o movimento eram em última instância o motivo deste estudo. Por isso, foi necessário identificar um coreógrafo que permitisse o acompanhamento dos seus ensaios.

A escolha do projecto da Pós-Graduação em *Dança Contemporânea* do ESMAE prendeu-se sobretudo com uma questão de prática, uma vez que todos os ensaios decorreram no Porto. Outro factor que contribuiu para a escolha deste projecto foi o curto espaço de tempo em que o mesmo decorreu — uma vez que se tratou de um projecto em contexto académico, a sua duração foi de um semestre, limitando assim não só o tempo de acompanhamento da peça, mas garantindo também a exibição da mesma a um público, numa data já determinada.

A documentação fotográfica de um projecto coreográfico implica que as imagens recolhidas sejam imagens que mostrem o movimento inerente à peça, sendo este um factor que agravou o nível de dificuldade de realização deste projecto. Para além da questão de movimento, dado que esta foi uma documentação realizada ao longo de um determinado período de tempo, fez também parte do desafio a compilação dessa mesma recolha, a aglutinação dos diversos ensaios num objecto que seja uno — a recolha de imagens e acompanhamento dos ensaios iniciou-se a 02 de Março de 2017 e findou com a apresentação da peça *Gradations*, a 14 de Julho de 2017, no Teatro Rivoli no Porto.

### 5.2.1. PREPARAÇÃO PARA A RECOLHA DE IMAGENS

Apesar de a dança ser algo já presente na vida da autora, a mesma sentiu necessidade de aprofundar os conhecimentos nesta área, em questões relacionadas com a prática fotográfica desta disciplina.

Este é um campo em que não existem metodologias vincadas, no entanto, existe em Portugal um curso dedicado a esta temática, leccionado pela Zenith 9, uma associação de fotógrafos leiriense. O curso é ministrado por Rute Violante, fotógrafa e presidente da Zenith 9 e contou no presente ano com a sua terceira edição. O curso de fotografia de dança contemporânea resulta de uma parceria entre a Zenith 9, a Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, e o Festival Metadança.

Para uma melhor preparação para o projecto *Gradations*, a autora participou nesta formação. O curso consistiu numa formação intensiva, que abordou diversos tópicos, desde a génese da própria dança contemporânea, a história da fotografia de dança, até aspectos mais técnicos para fotografar dança contemporânea. Esta formação culminou com a documentação do Festival Metadança, com o registo das peças contemporâneas desenvolvidas por alunos e docentes da Escola Superior de Dança.

A participação nesta formação permitiu uma maior percepção, não só do universo da dança contemporânea, mas também da fotografia, tendo sido proporcionada a oportunidade de estudar os autores mais relevantes neste campo e melhorar o entendimento e simbiose entre autor e criador/coreógrafo. Este último ponto permitiu à autora constituir o seu próprio método de trabalho — o estudo de diversos casos de colaboração entre fotógrafos e coreógrafos, dos quais são exemplo Barbara Morgan e Martha Graham.

### 5.3. A DOCUMENTAÇÃO

O primeiro contacto entre a fotógrafa e o coreógrafo ocorreu a 07 de Dezembro de 2016, onde foi discutido, de maneira informal, uma possível colaboração para a realização da documentação fotográfica de um projecto coreográfico.

Após este primeiro contacto foi feito um pedido de autorização à ESMAE — Escola Superior de Música e Arte do Espetáculo para a realização de um projeto conjunto, de maneira a podermos trabalhar em parceria e ter acesso à documentação de um projecto coreográfico de Júlio Cerdeira.

Depois de autorizado o acompanhamento do processo de criação, foram agendadas reuniões de maneira a poder traçar os moldes da colaboração, a temática a trabalhar e quais os objetivos a alcançar. O tema sugerido por Julio Cerdeira foi uma exploração do movimento cultural *Club Kids*, movimento que teve a sua origem na cena noturna Nova Iorquina dos anos 1980 e que se baseava numa exaltação da fluidez de género e da auto-expressão. Os *Club Kids* eram conhecidos, não só pelo consumo excessivo de drogas, mas também pelas suas excêntricas opções de guarda roupa.

Esta primeira discussão permitiu direccionar a pesquisa inicial e procurar referências visuais no campo da fotografia que servissem de exemplo para o registo a concretizar.

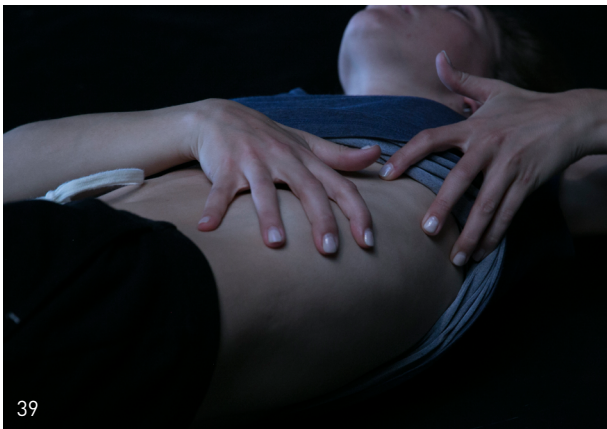
O primeiro ensaio a ser registado foi no dia 02 de março de 2017, e decorreu na sala de ensaios do Teatro Rivoli - Teatro Municipal do Porto, tendo este sido também a primeira sessão em que o coreógrafo explicou aos seus intérpretes o conceito que motivou a sua criação. Esta primeira sessão baseou-se sobretudo no movimento improvisado, e numa reacção dos intérpretes ao tema sugerido pelo coreógrafo. Apesar de já existir um conhecimento prévio sobre a temática da peça,

o coreógrafo nunca explicitou a estrutura de qualquer ensaio, tendo sido o acto de registo sempre uma reacção ao estímulo visual momentâneo, como já referido anteriormente no subcapítulo *O fotógrafo e a performance* — este registo fotográfico é pré-intelectual e intuitivo, como defendido por Sontag. O primeiro ensaio contou também com uma dificuldade acrescida — não ter conhecimento do movimento a fotografar, nem do próprio espaço de ensaio. Foi por isso necessário uma rápida adaptação a este modelo, exigindo assim um esforço para lidar com as suas limitações das quais são exemplo a iluminação e a sua dimensão. Apesar desta dificuldade inicial, a sala de ensaios do Teatro Rivoli passou a ser o espaço privilegiado para fotografar, um facto que nos permitiu contornar algumas destas limitações para as sessões seguintes.

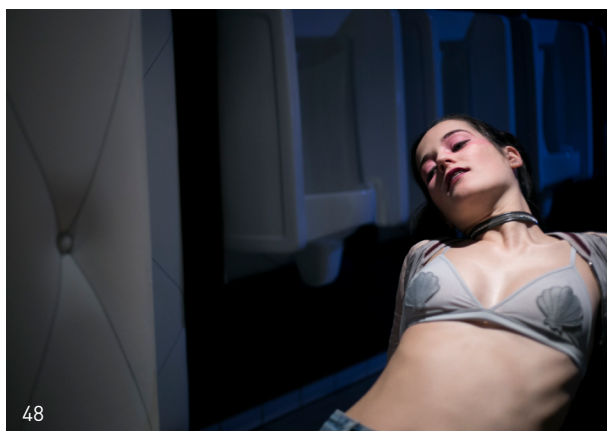
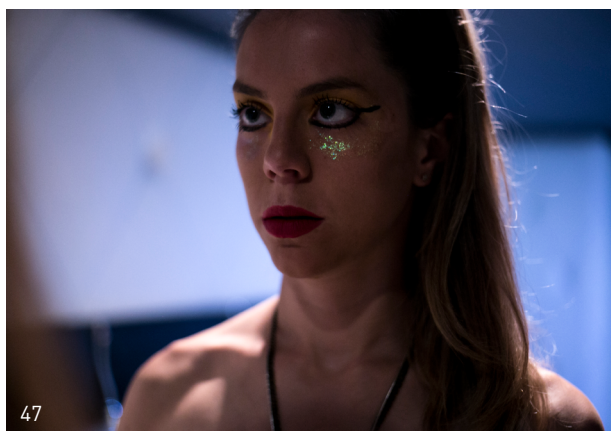
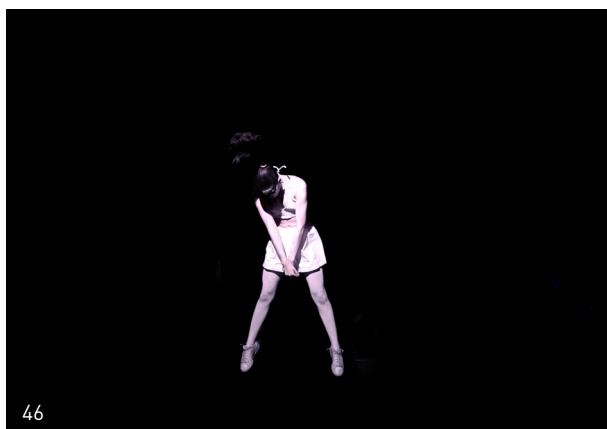
No entanto, nem todos os ensaios se concretizaram na sala de ensaios do Teatro Rivoli — a segunda sessão realizou-se no espaço circundante ao Teatro, a Praça D. João I, no Porto. Este ensaio foi particularmente difícil de fotografar uma vez que se realizou no espaço exterior com condições de iluminação difíceis de controlar, bem como questões de ruído visual, como pessoas e carros.

Outras sessões que se revelaram difíceis de fotografar foram as que decorreram no ESMAE, uma vez que estas salas eram de dimensões reduzidas tendo, por esse motivo as imagens recolhidas neste espaço não foram utilizadas em nenhum dos volumes do objeto editorial final.

No decorrer deste processo de documentação, o processo de pesquisa de referências visuais foi constante dado que, quer os espaços, quer os próprios movimentos dos bailarinos, se revelaram bastante diferentes daqueles que foram inicialmente idealizados e, por isso, adoptámos um compromisso entre a ideia inicial e o resultado alcançado.







35, 36. Ensaio 1, Ana Resende, 07 de Março de 2017  
 37, 38. Ensaio 2, Ana Resende, 16 de Março de 2017  
 39, 40. Ensaio 3, Ana Resende, 03 de Abril de 2017  
 41, 42. Ensaio 6, Ana Resende, 04 de Maio de 2017  
 43, 44. Ensaio 8, Ana Resende, 18 de Maio de 2017  
 45, 46. Performance final Gradations, Ana Resende,  
 14 de Julho de 2017  
 47, 48. Ensaio 5 (fotografias excluídas), Ana Resende,  
 13 de Abril de 2017

## 5.4. GRADATIONS — O LIVRO DE FOTOGRAFIA

### 5.4.1. O CONCEITO

Após a recolha fotográfica, e analisando as imagens recolhidas, tornou-se necessário ponderar quais as melhores opções para a compilação dos resultados e, obviamente, para a construção do objecto editorial. Seguindo a metodologia de Lupton, esta fase refere-se ao segundo momento num habitual processo criativo relacionado com design gráfico — a formulação de ideias para o objecto final, esta fase realizada com o recurso a uma vasta pesquisa, quer ao nível das artes visuais como ao nível de design gráfico e editorial.

A documentação deste projecto decorreu ao longo de cinco meses, o que permitiu ter uma grande suporte de materiais para trabalhar. Mas esta quantidade de material também se tornou um problema — para além da enorme tarefa ao nível da selecção e edição, um período tão longo de documentação implica também a captação de imagens bastante distintas, uma vez que a peça coreográfica esteve sempre em constante evolução.

Uma vez que o projecto se centrou, fundamentalmente, no registo de ensaio, tornou-se prioritário pensar numa forma de enaltecer esta mesma fase do processo criativo coreográfico — não é habitual pensar no ensaio enquanto visualização de uma peça coreográfica finalizada, permanecendo incógnitas as decisões tomadas durante o período dos ensaios. De facto, o público apenas vê o que lhe é apresentado em palco e questiona as opções que lhes são apresentadas, impossibilitado de julgar o longo trabalho que foi necessário travar até chegar àquele instante. Mas não é apenas este o senão do ensaio. Esteticamente, o ambiente do ensaio não é tradicionalmente belo como o ambiente de palco — os bailarinos não estão caracterizados, o *background* tem ruído, os movimentos ainda não estão tão trabalhados e definidos. No entanto, não pode existir espectáculo sem ensaio.

Surgiu então a ideia de elevar o processo de ensaio ao mesmo patamar da própria performance final, ressaltando o valor e importância de cada um dos ensaios no processo final.

Como tal, tomámos a decisão de criar um objecto editorial que, de alguma forma, destacasse cada uma das sessões de trabalho, tornando mais coesa a opção de nos focarmos numa actividade específica. A solução encontrada para esta questão foi a divisão do livro em volumes, correspondendo cada um dos volumes a um momento chave no processo criativo.

O objecto editorial é então uma colecção de livros que mostra todo o processo do ensaio, e um último volume que contém imagens da performance final.

*A justaposição de detalhes parciais numa determinada montagem de uma construção, destaca e realça a qualidade geral e o papel de cada detalhe, o que une os detalhes num todo, ou seja, o que os transforma numa imagem generalizada em que, quer o criador, quer o espectador experienciam o mesmo.*<sup>15</sup> [ANTOINE-DUNNE, 2004]

A apresentação desta documentação somente em volumes diferentes era algo frágil, por isso tornou-se necessário pensar numa estrutura que mantivesse os volumes juntos, como elementos constituintes de um todo, da mesma forma que uma coreografia é o resultado de todos os pequenos movimentos que a compõem.

Partindo do exemplo da exibição típica de obras de arte em museus, a solução encontrada foi a inclusão dos volumes que constituem *Gradations*, numa caixa de acrílico, permitindo, a um primeiro nível, não só a protecção dos livros mas também conferindo um carácter de

<sup>15</sup> "The juxtaposition of these partial details in a given montage construction calls to life and forces into the light that general quality in which each detail has participated and which binds together all the details into a whole, namely, into a generalized image, wherein the creator, followed by the spectator, experiences the same"



unidade à colecção. Esta solução, com referência às caixas de vidro que protegem obras de arte, procura também conceder de certa forma, uma validação, enquanto objecto artístico, do registo de ensaio, enaltecendo esse mesmo processo tal como proposto no desafio inicial da concretização deste projecto editorial. Por outro lado, a transparência da caixa funciona com um convite ao voyeurismo e à contemplação do objecto em destaque.

Foi escolhido o acrílico como material para a construção da caixa uma vez que este se parece visualmente com o vidro e, apesar de ser igualmente um material resistente em comparação com vidro, é mais leve, mais fácil de trabalhar e mais económico.

#### 5.4.2. PESQUISA

Uma vez definido o conceito, e como em qualquer projecto de design, o primeiro passo foi a elaboração de uma pesquisa de modo a obter referências visuais que permitissem estabelecer um ponto de partida.

Foram tidas como referências livros de fotografia de dança, tanto contemporâneos como mais antigos. No entanto, a pesquisa não se limitou pela temática do projecto — estendeu-se também a revistas, uma vez que estas possuem soluções e composições com fotografia interessantes e que se aproximavam do tom pretendido para *Gradations*.

As primeiras referências a procurar eram mais ligadas com o tema que serviu de mote à peça de Júlio Cerdeira, *Club Kids*. Este é um tema que suscita desde logo uma enorme plasticidade gráfica, tendo servido mesmo como referência uma publicação, das décadas de 80 e 90, feita por *Club Kids* e para *Club Kids*, chamada Project X. Partindo da ideia de

*Club Kids*, foi feito um *moodboard* com base nessa temática, *moodboard* esse que contava com inspirações graficamente disruptivas.

Também revistas de moda e *lifestyle* mais actuais como a *Oddity* ou *Dull* tornaram-se excelentes referências, equivalentes a uma *Project X* no actual contexto.

No entanto, e à medida que os ensaios foram decorrendo e que foram sido analisadas as fotografias recolhidas nos ensaios, tornou-se evidente que esta temática não correspondia de todo às imagens capturadas no ambiente de ensaio. Tornava-se difícil criar imagens que remetessem para a ideia de *Club Kids*, uma vez que o ambiente de ensaio é desprovido de artifício, artifício esse que sustem a estética inerente aos próprios *Club Kids*.

Como tal, a pesquisa foi então orientada para algo graficamente menos expressivo, mas que enfatizasse aspectos relativos à questão de ensaio, tal como a subtileza do movimento, a respiração dos bailarinos e a sua gestualidade.

Um dos autores que serviu de inspiração foi Ralph Gibson (1939-), não só pela sua obra fotográfica, mas também pelo *layout* dos seus livros. Gibson, apesar de ser tradicionalmente formado como fotógrafo, o seu trabalho é notório no design de livros de fotografia, tendo em 1970 fundado a *Lustrum Press*, editora responsável por alguns dos mais icónicos livros de fotografia, tais como *Tulsa*, de Larry Clark (1943-). Em entrevista ao site *Nowness*, Gibson faz a seguinte reflexão sobre a construção de um livro:

*... quando comecei a paginar os meus livros, pensava que ao colocar uma fotografia na página da direita, uma fotografia na página da esquerda, algo iria surgir entre as duas páginas, no layout, na dupla*

16 “... as I started laying out my books, I was thinking that I would put a picture in page right, a picture in page left, and something would transpire in between the two pages, the mise-en-page, the two-page spread, the double spread, and so the essential principle was that the sum will equal more than the total of it’s parts hopefully.”

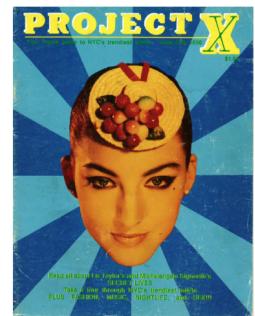
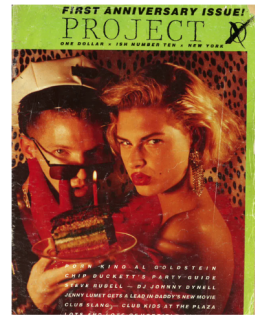
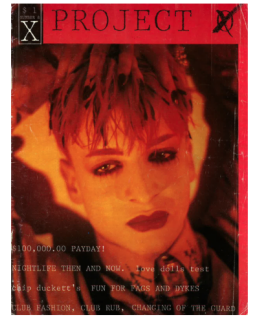
*página, e que essencialmente a soma seria igual a mais que o total das duas partes.*<sup>16</sup> [GIBSON, 2015]

Este foi uma ideia que esteve presente ao longo de toda a construção de *Gradations*. A obra *Political Abstraction*, publicada em 2015, é talvez a principal referência da nossa equipa.

Outra referência foi o livro *Variations for Troubled Hands*, de Steve Carr (1976-). Este que é um livro de fotografia de dança, assume a particularidade de enfatizar somente o braço, ou mão da bailarina fotografada, explorando assim a continuidade do movimento. Fotografar dança implica isso mesmo, um percurso linear desde a fotografia que capta à respiração do bailarino antes de este iniciar o movimento, até que este o termine, este livro é um exemplo de como representar a continuidade, exaltando cada momento que compõe o movimento dançado. Este tipo de sequência permite ao leitor quase perceber o movimento como se o tivesse a observar em tempo real, à sua frente, assumindo a vantagem que no formato livro a velocidade pode ser manipulada.

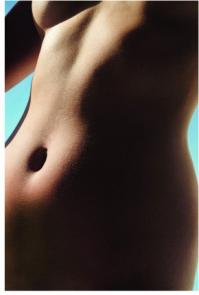
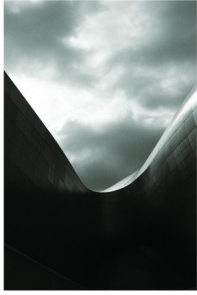
Por fim, a última fase de pesquisa incidiu em capas de livros, aqui a referência à obra de *King of Rats* do fotógrafo Kamil Sobolewski, tornou-se determinante, um livro cuja capa se apresenta minimalista, apesar do recurso à ilustração, uma solução que nos pareceu ideal para explorar no tom que prentedíamos para *Gradations*.

Desta forma, procedemos a uma pesquisa de ilustrações com teor minimalista, que pudessem servir de exemplo a seguir no desenvolvimento da capa. Analisámos, também, o trabalho do ilustrador Jorge Gallardo e do tatuador JonBoy, uma vez que ambos utilizam o trabalho de linha, de cariz minimalista, nas suas ilustrações.

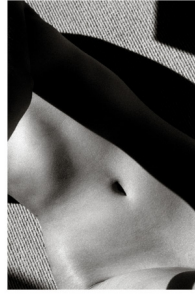




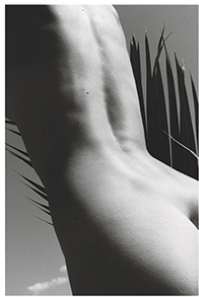




55



56



57



58



59



60

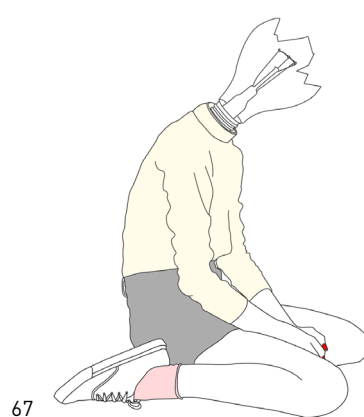
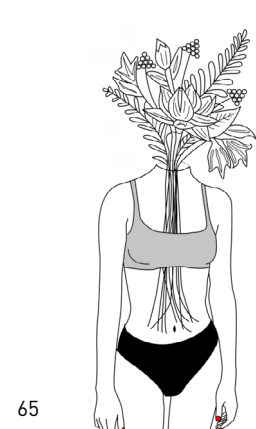
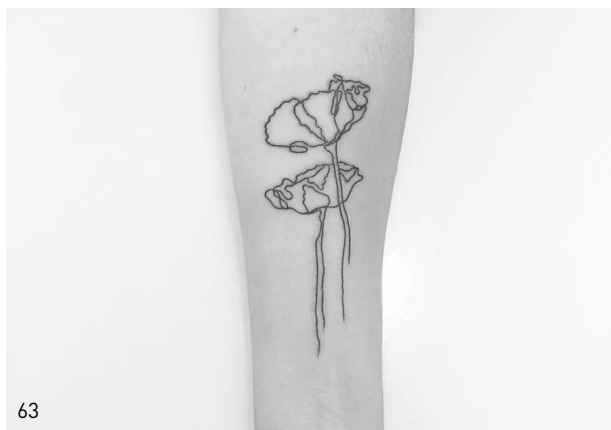


61



62





49. *Capas Project X*, Michael Alig, 1988—1991

50. *Riposte e Oddity*, 2017

51, 52, 53. *Riposte*, 2017.

54. *Moodboard*, 2017

55, 56, 57, 58. *Political Abstraction*, Ralph Gibson, 2015

59, 60, 61, 62. *Variations for Troubled Hands*, Steve Carr, 2017

63, 64. *Tatuagem*, JonBoy.

65, 66, 67, 68. *Ilustrações*, Jorge Gallardo.

69. *King of Rats*, Kamil Sobolewski, 2015

## 5.5. OPÇÕES EDITORIAIS TOMADAS

### 5.5.1. O FORMATO E O SISTEMA DE GRELHA

Após a pesquisa, foram decididos aspectos que permitiram o início da construção do livro *Gradations*. Uma das primeiras decisões a ser tomada prendeu-se com o formato da publicação. O primeiro formato a ser explorado foi de 176x250mm, comumente designado por B5. Uma vez que os formatos B são os mais indicados para publicações, este pareceu o mais adequado, considerando o seu tamanho era possível atribuir um carácter de portabilidade aos volumes que compunham *Gradations*.

Decidido o tamanho foi determinada uma grelha. Os livros possuem um grelha de 8x7, uma solução que permite um número razoável de composições. Como referimos, apesar desta grelha permitir um número alargado de disposições, definimos alguns estilos de paginação com base nos enquadramentos a dar às fotografias, criando-se assim um sistema que servisse de suporte para a narrativa a transmitir.

Após a definição do formato e da grelha, procedeu-se ao processo de maquetização, de forma a testar fisicamente se o objecto editorial resultava como um todo. Seguiu-se a paginação desta maquete, maquete, dando-se início à impressão e, automaticamente, à sua montagem.

Uma vez pronta a maquete verificou-se de que este não era o melhor formato para este livro, uma vez que as fotografias não se destacavam o suficiente — ao olhar para os livros impressos o formato escolhido parecia limitar a fotografia.

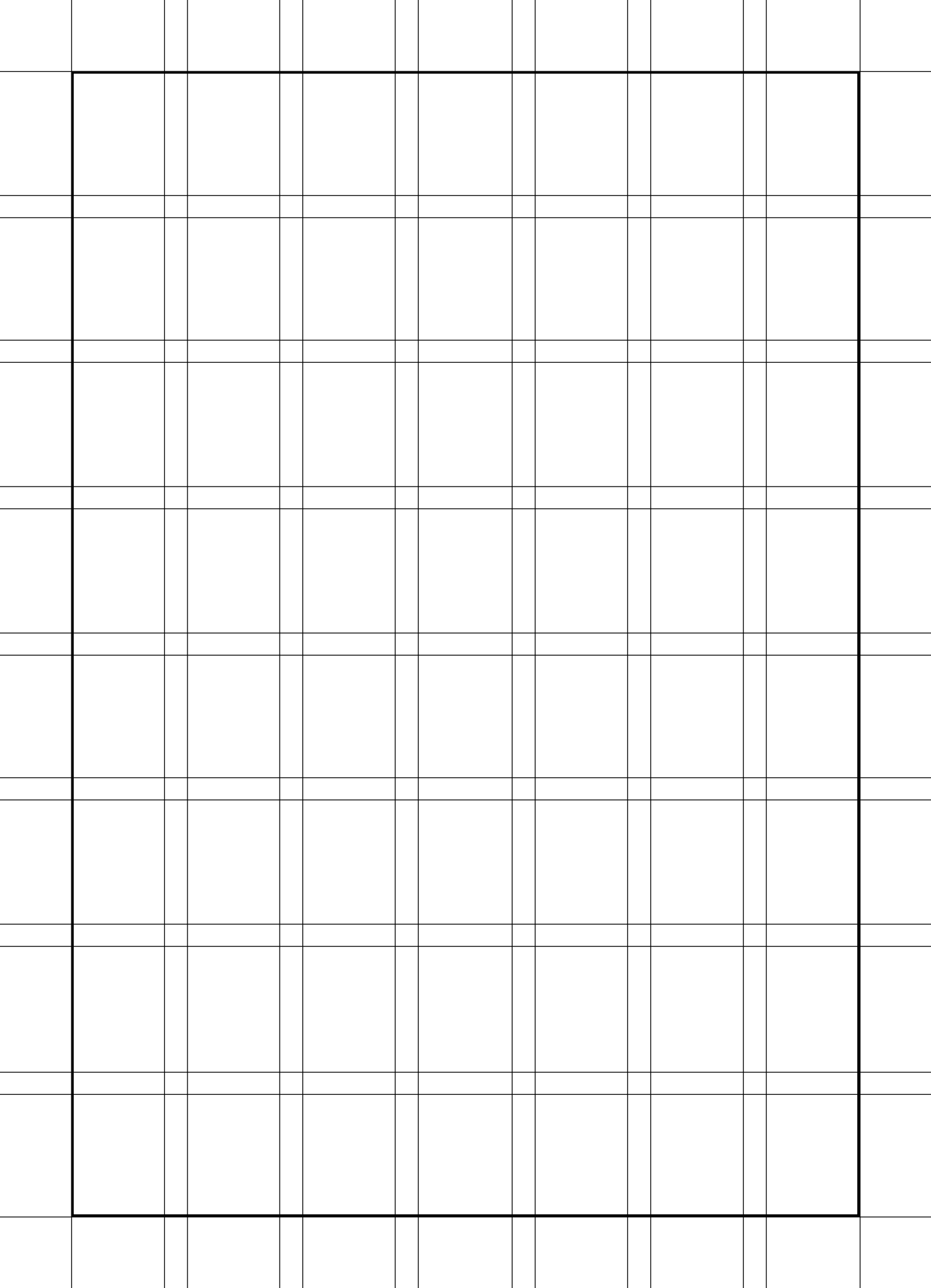
Procedeu-se então a um ajuste do formato. Voltando a olhar para as referências que fizeram parte da pesquisa inicial uma destacou-se em particular pela forma como inseriu as imagens, a revista *Riposte*, um exemplo que serviu de referência ao novo formato — optou-se, então, por manter um formato vertical mas ligeiramente maior que o B5, com uma medida de 195mmx270mm. Este é um tamanho que

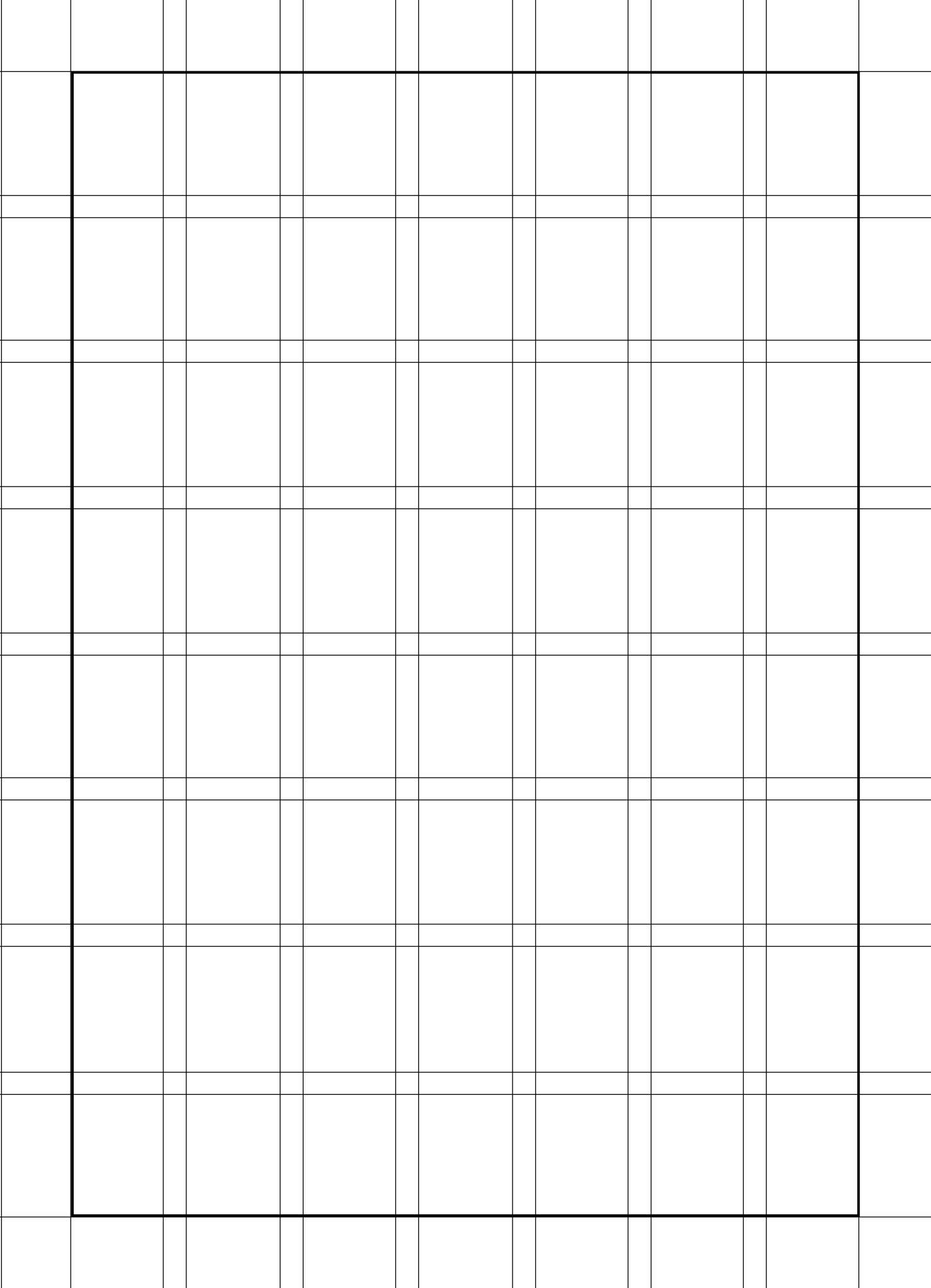


permite uma redução da despesa com a impressão e no desperdício de papel, uma vez que permite a impressão em formato A4. Apesar do ajuste do formato a grelha manteve-se, tendo sofrido apenas um ligeiro ajuste para corresponder ao novo formato.



70. *Gradations* e *Riposte*, inspiração de formato para o projecto *Gradations*: 195x270mm.





## 5.5.2. ENQUADRAMENTO E RITMO

*O uso de cropping, molduras, margens e destaques são recursos essenciais no design gráfico. Quer sejam enfatizados ou apagados, a composição da página afecta a forma com percebemos a informação. A composição cria a condição para a percepção da imagem ou do objecto.* <sup>17</sup> (LUPTON, 2008, p. 101)

Após a recolha das imagens, tornou-se necessário proceder à edição, analisando assim todas as fotografias recolhidas. Este é um passo fundamental para a elaboração da narrativa, uma vez que permite ao designer estabelecer ligações que muitas vezes passam despercebidas no momento da captação da imagem por parte do fotógrafo. Para além disto, o designer pode recorrer a determinadas ferramentas que o fotógrafo não tem à disposição quando fotografa — o fotógrafo encontra-se limitado pelo seu próprio equipamento fotográfico, estando por isso condicionado a um tipo de imagem que faz. O designer consegue, através da manipulação da imagem, ampliar, reenquadrar (recorrendo ao *cropping* da fotografia), destacar detalhes que se podem demonstrar realmente diferenciadores na construção do livro de fotografia.

*Ao cortar uma imagem, o designer pode descobrir novas imagens dentro da mesma.* <sup>18</sup> (LUPTON, 2008, p. 103)

Como referido por Lupton, o recurso a estes mecanismos pode não só revelar uma nova imagem dentro de uma fotografia, mas pode ser também uma forma de construir novos sentidos e de alterar a maneira como o leitor vai perceber a fotografia, dirigindo a sua atenção para o detalhe que poderia passar despercebido.

<sup>17</sup>“Cropping, borders, margins and captions are key resources of graphic design. Whether emphasized or erased, frames affect how we perceive information. Frames create the condition for understanding an image or object”

<sup>18</sup> “By cropping a picture, the designer can discover new images inside it.”

*Fotógrafos devem sempre fazer três ou quatro imagens de um negativo e depois cortá-las de diferentes formas. Quando era director da Harper's Bazaar e consultor de várias agências, jovens fotógrafos costumavam trazer-me os seus portfólios e todas as fotografias tinham todas as mesmas proporções standard, quer para a Leica ou para a Rolleiflex. Muitas vezes, ao limitarem-se desta forma, perdiam a verdadeira potencialidade da fotografia.* <sup>19</sup> [BRODOVITCH REFERIDO EM DÜHREN]

Os cinco primeiros volumes de *Gradations*, correspondentes à vertente de ensaio, assumem quatro tipos diferentes de enquadramentos — o dupla página, a utilização da página inteira sem margem, a utilização da página com margem e utilização da imagem mais pequena, ocupando 4x3 na grelha — a conjugação destes quatro tipos de enquadramentos dão origem aos 10 estilos de paginação mencionados no subcapítulo anterior. Este tipo de enquadramentos correspondem à solução encontrada para contornar a limitação anteriormente referida por Brodovitch, uma vez que os diversos tamanhos da imagem utilizados no livro obrigam a olhar as fotografias além do seu tamanho normal, de modo a poder inseri-las na página, respeitando os estilos definidos. Existe ao longo de todo os livros uma procura de transmitir, não só o que foram os ensaios mas também a subtilidade que nestes existe, uma vez que o movimento captado nem sempre era exageradamente expressivo. Com recurso ao *cropping*, são muitas vezes apresentadas imagens semelhantes, em que destacamos detalhes, procurando assim realçar a gestualidade do movimento e manter o livro ritmado, para permitir cativar o leitor.

Ao longo dos primeiros cinco volumes de *Gradations* é pretendido mostrar, não só efectivamente o ensaio, mas também algo que o

19 "Photographers should make three or four prints from one negative and then crop them differently. When I was art director at Harper's Bazaar and at several agencies as a consultant, young photographers would bring me their portfolios and all the prints would be in the same standard proportions, either for the

Leica or the Rolleiflex. Many times, by limiting themselves in this way, they missed the true potentialities of their photographs."

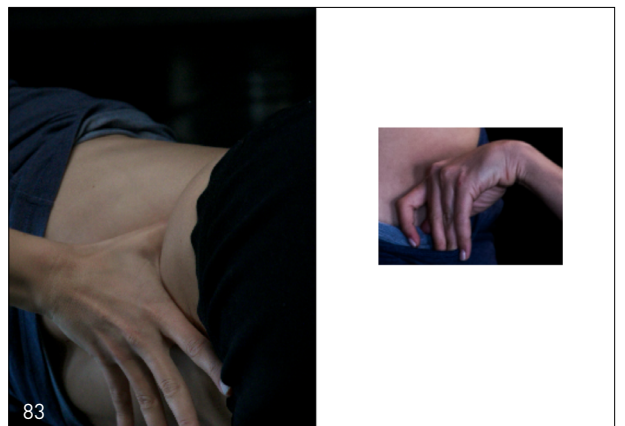
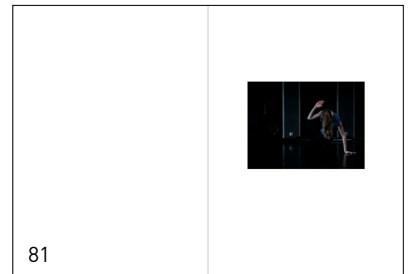
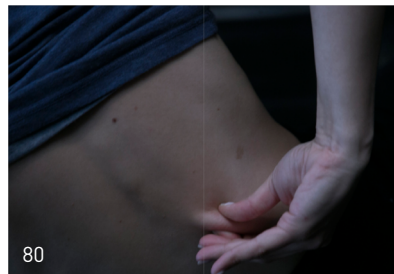
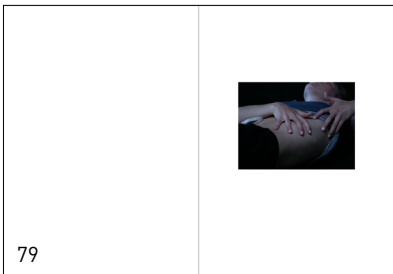
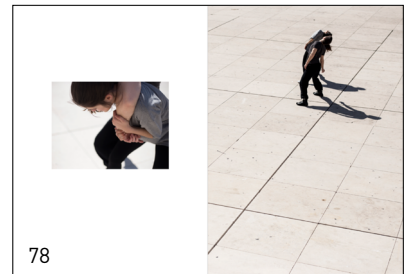
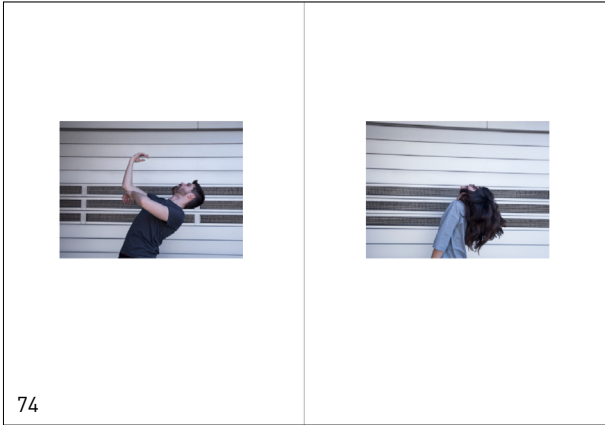
transcende, o imaginário que o bailarino idealiza para poder realizar o movimento com entrega. O ritmo e a sequencialização das imagens nos volumes foram desenhados em função da performance dos bailarinos no ensaio, uma vez que o nível de energia destes não é sempre o mesmo, possui também variações, variações essas que permitem enfatizar certos momentos e movimentos, enaltecendo-os por comparação a outros, mais calmos e contidos.

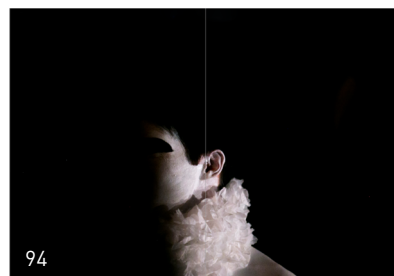
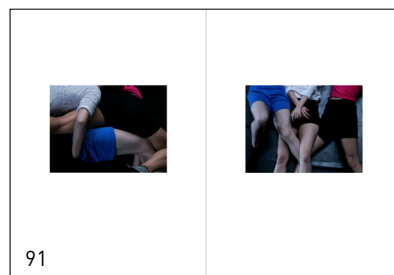
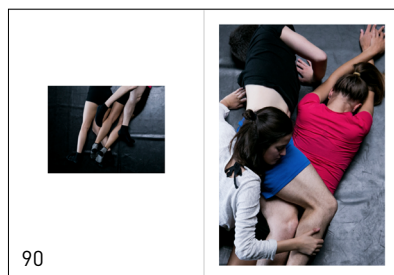
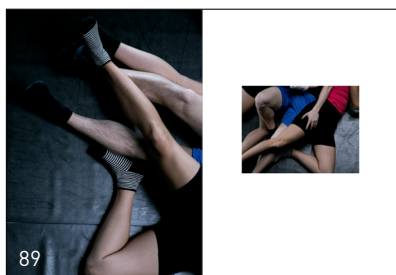
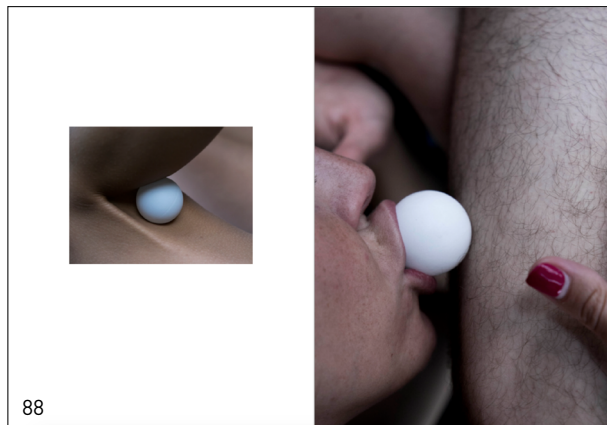
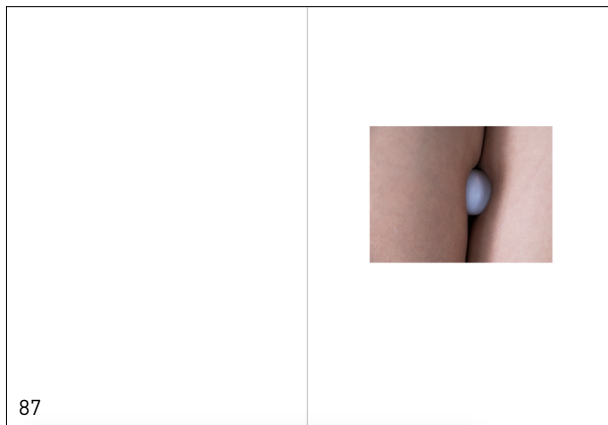
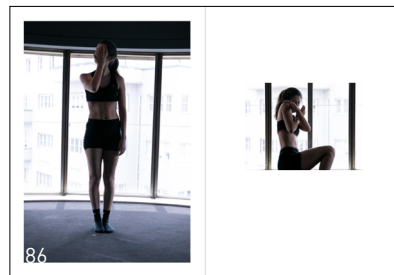
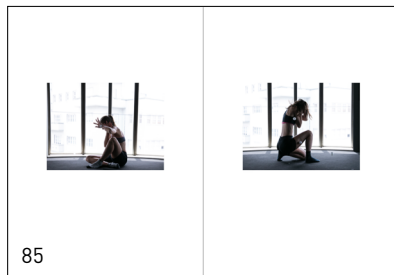
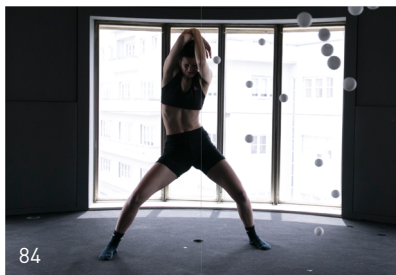
Existem momentos em que a paginação dos volumes celebra a sequencialidade e subtileza do movimento —, como no caso volume 1 e as duplas páginas relativas às mãos, à semelhança da obra de Steve Carr — e outros em que rompe com essa ideia, contrastando imagens mais estáticas com outras de grande intensidade.

Ainda relativamente ao ritmo, pretendeu-se manter uma harmonia na paginação, procurando, com recurso aos enquadramentos e observando a obra de Ralph Gibson, manter uma interação entre imagens, quer pela sequencialidade do movimento quer pela linearidade imagética, utilizando assim o *cropping* e ampliações para conseguir este mesmo efeito.

O sexto volume de *Gradations* assume um aspecto que o distingue dos restantes volumes. Uma vez que este volume contém imagens não de ensaio, mas sim da apresentação final do trabalho coreográfico de Júlio Cerdeira, o livro foi desenhado tendo esse aspecto em consideração. A exibição de algo em palco remete desde já para um aspecto importante, remete para a questão cénica. *Gradations* foi um trabalho despido de qualquer concepção cénica no sentido mais convencional, uma vez que o cenário da peça era construído através da iluminação e não de um cenário físico. Como tal, o palco foi tido como um elemento neutro, destacando assim o movimento e a performance dos intérpretes.

Para retratar esta neutralidade, e de maneira a não criar distração do movimento captado pela fotografia, o sexto volume é apenas composto por duplas páginas, não existindo qualquer tipo de margem, mimetizando assim o efeito de palco, recriando-o no objecto editorial.





71, 72, 73. Sequência Gradations vol.1  
 74, 75. Sequência Gradations vol. 2  
 76, 77, 78. Sequência Gradations vol. 2  
 79, 80, 81 Sequência Gradations vol. 3  
 82, 83. Sequência Gradations vol. 3  
 84, 85, 86. Sequência Gradations vol. 4  
 87, 88. Sequência Gradations vol. 4  
 89, 90, 91. Sequência Gradations vol. 5  
 92, 93, 94. Sequência Gradations vol. 6



### 5.5.3. TEXTURA

*Em design, a textura é algo físico e virtual. Texturas incluem a superfície literal utilizada na impressão do objecto físico, bem como a aparência óptica dessa superfície. O papel pode ser áspero ou macio, o tecido pode ser mais texturado ou suave, e a embalagem pode ser brilhante ou mate. As texturas físicas afectam a forma como sentimos uma peça na mão, mas também afectam a aparência da mesma. Uma superfície macia ou brilhante, por exemplo, reflecte a luz de maneira diferente que uma suave ou rugosa*<sup>20</sup> [LUPTON, 2008. P. 55].

Um dos aspectos diferenciadores dos volumes que compõem o livro *Gradations* é a textura — cada um dos volumes foi impresso num papel próprio, de maneira a que cada livro seja diferente do que o precede ou sucede.

Esta opção vem de encontro à ideia de que cada ensaio documentado procura transmitir o seu carácter único, procurando transmitir sensações diferentes, com recurso à utilização da textura.

Foram escolhidos seis tipos de papéis diferentes, desde papéis mais texturados, até papéis *glossy*, de maneira a reforçar o conteúdo da narrativa ao longo dos vários volumes. Desta forma, optou-se por papéis mais texturados nos primeiros três volumes e progredindo para os papéis mais processados e brilhantes nos volumes finais.

Esta escolha funciona como uma metáfora para a própria construção coreográfica — da mesma forma que uma peça parte do movimento simples, para o complexo e depois para a coreografia, também este livro faz uso de papéis menos processados no seu início e parte, posteriormente, para os mais plásticos e trabalhados.

20 “In design, texture is both physical and virtual. Textures include the literal surface employed in the making of a printed piece or physical object as well as the optical appearance of that surface. Paper can be rough or smooth, fabric can be nubby or fine, and packaging can be glossy or matte. Physical

textures affect how a piece feels to the hand, but they also affect how it looks. A smooth or glossy surface, for example, reflects light differently than a soft or pebbly one”

*(...) designers usam a textura para estabelecer um tom, reforçar um ponto de vista, ou transmitir uma sensação de presença física.* <sup>21</sup> [LUP-

TON, 2008. PAG 55]

Para o primeiro volume foi utilizado o *Munken Pure* 150gr, um papel texturado com um tom quente — o primeiro registo fotográfico correspondeu ao primeiro exercício de improvisação dado pelo coreógrafo Júlio Cerdeira, os movimentos interpretados pelos bailarinos tinham um cariz mais exploratório.

No segundo volume foi utilizado o *Fabrianno Academia* 160gr, sendo o volume que apresenta mais textura. Uma vez que este ensaio se realizou no exterior, os bailarinos estavam sujeitos a diferentes estímulos sensoriais, quer sonoros quer tácteis. Este foi também um dos ensaios mais intimistas, uma vez que contou com apenas dois bailarinos e se tratou de um ensaio de improvisação de contacto — todo o movimento foi desenvolvido em torno do toque e sem o quebrar na relação com o parceiro.

Para o terceiro volume foi utilizado o *Munken Lynx* 150gr. Apesar de este ainda ser um papel texturado, tem um tom mais frio comparativamente aos dois papéis anteriormente utilizados. A partir deste ensaio, as sessões passaram a assumir um carácter mais estruturado, começando a existir já traços de uma coreografia delineada — o movimento passou a ser mais mecanizado e menos espontâneo. Para além disso, este ensaio teve a particularidade de incidir num trabalho mais individual, perdeu-se assim o calor associado ao toque, justificando assim a escolha de um papel com um tom mais frio para este volume.

O quarto ensaio teve a particularidade de introduzir um objecto, ampliando a interacção — os bailarinos foram convidados a fazerem

21 “[...] designers use texture to establish a mood, reinforce a point of view, or convey a sense of physical presence.”

a sua a sua interpretação do movimento, e procurando integrar no seu movimento bolas de *ping-pong*. O carácter plástico deste objecto foi o aspecto que motivou a escolha de papel deste volume — para o quarto volume foi utilizado o papel Inapa Tecno Colour 160gr, um papel de cor branca de superfície lisa e mate, remetendo assim para a plasticidade da própria bola de *ping-pong*.

Para o quinto volume, a escolha de papel recaiu sobre o *Couché Silk* 150gr. Este foi o último ensaio registado antes da apresentação final e, como tal, o ensaio já assumiu traços muito próximos dos que viriam a ser apresentados em palco. No entanto, e apesar do carácter quase definitivo do movimento, o ensaio foi desprovido de qualquer meio que enaltecesse a performance justificando assim a escolha de um papel plástico mas que não fosse totalmente brilhante, deixando esse aspecto reservado para o volume que contivesse as imagens de palco.

Nesse sentido, para o sexto volume foi utilizado o *Couché Gloss* 200gr — a utilização de um papel brilhante e plástico remete para uma ideia de concretização, fazendo também ponte com um artifício que é inerente ao palco, tal como a própria iluminação e caracterização dos bailarinos.

#### 1.5.4. CAPAS

Ao decidir fazer *Gradations* como volumes, contrário da opção por uma única publicação, acresce a preocupação relativamente ao design, especificamente em relação às capas. Foi necessário estudar e perceber de que forma se podiam desenhar capas que fossem coesas e que reflectissem a ideia da peça.

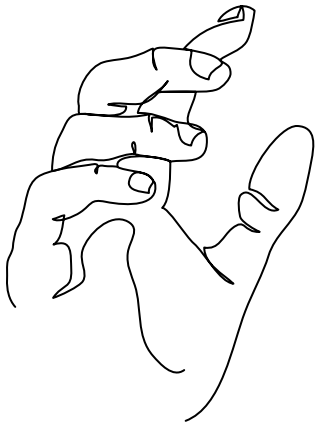
A ideia de partida para o design das capas foi o próprio nome da peça, *Gradations*, tendo surgido daqui o mote para explorar a utilização de um gradiente. Após vários testes, a opção tomada foi a da utilização de um gradiente partindo do branco, no volume um, até ao preto, no volume seis — esta solução resume não só o título da peça como é também uma alusão metafórica à própria construção coreográfica, partindo do branco, como ponto de partida e terminando no preto, remetendo para a ideia de palco.

Após decidir a cor base tornou-se necessário pensar nos restantes elementos necessários para a capa. Para o título, procurou-se uma fonte que fosse contemporânea mas que ao mesmo tempo fosse relativamente neutra e pouco estilizada. A opção recaiu na fonte *DIN*, desenhada por Alber-Jan Pool em 1995, por ser uma fonte esguia, com linhas geométricas, conferindo assim o cariz minimalista e neutro pretendido. *Gradations* é um livro de fotografia sem texto, tendo apenas apontamentos tipográficos na capa, lombada e ficha técnica, por esse motivo, mantivemos a utilização da tipografia *DIN* em todos os fascículos.

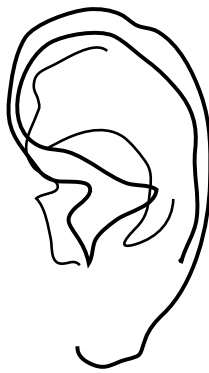
Por fim, o último elemento a ser pensado para a composição da capa foi a ilustração. Apesar de *Gradations* ser um livro fotográfico, uma vez que foi pensado para ser contido numa caixa transparente, tivemos a necessidade de pensar um elemento que fosse graficamente interessante, relacionado com o conteúdo de cada livro, mantendo a ideia minimalista já pretendida com a escolha da fonte, mas que ao mesmo tempo fosse diferenciador. Depois de uma pesquisa inicial, a ilustração com linha contínua pareceu a melhor solução, dado ao seu aspecto minimalista.

As ilustrações foram encomendadas à designer/ilustradora Susana Martins. Cada um dos elementos a ilustrar, assim como o estilo da ilustração foram decididos previamente e depois discutidos, em reunião com a ilustradora. Esta dinâmica de encomenda de um trabalho de ilustração permitiu explorar a direcção de arte, garantindo assim que o conjunto de todas as ilustrações fosse coerente com a linguagem pretendida para *Gradations*.

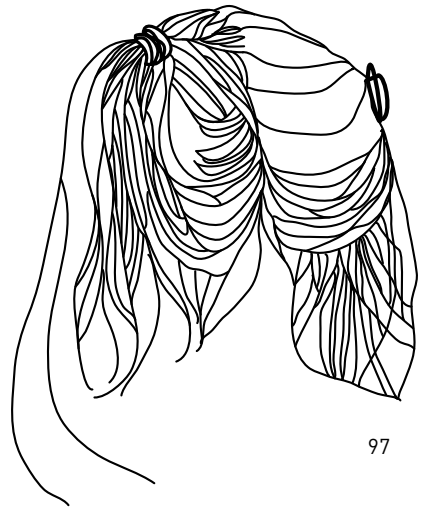
Cada capa tem uma ilustração de uma/um parte/elemento do corpo que foi destacada pela fotografia naquele ensaio — no primeiro volume, a fotografia foca o movimento e o gesto dos bailarinos, sendo uma mão a ilustração na capa do primeiro volume de *Gradations*. O segundo volume centra-se a ilustração de uma orelha, isto porque o ensaio se realizou no exterior e o som do ambiente urbano teve uma grande importância no decorrer do próprio ensaio. E, mais uma vez, é uma das partes do corpo destacada nesta série de fotografias. No terceiro volume, o elemento de destaque foi o cabelo de umas das intérpretes, uma vez que o penteado adoptado neste ensaio ter sido determinante para a construção da personagem de palco. Para o quarto volume, foi escolhido como elemento a ilustrar a boca, uma vez que as imagens do livro continham muitos detalhes de bocas. Para o quinto volume seleccionamos um pé, pelo mesmo motivo que o volume anterior. O sexto volume tem na capa a ilustração da cara de um dos intérpretes, com base numa das fotos de retrato que consta nessa mesma publicação.



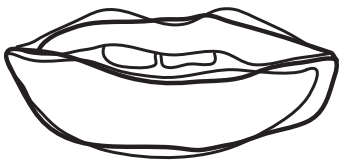
95



96



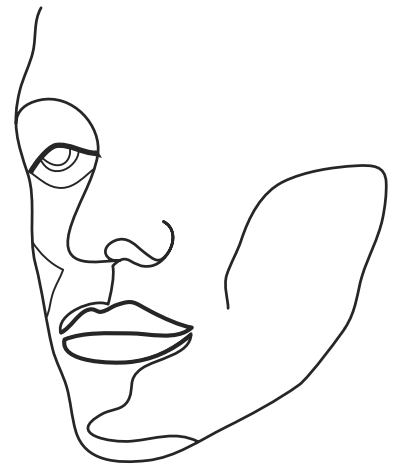
97



98



99



100

95. *Ilustração mão, Gradations vol.1,*  
Susana Martins, 2017  
96. *Ilustração orelha, Gradations vol.2,*  
Susana Martins, 2017  
97. *Ilustração cabelo, Gradations vol.3,*  
Susana Martins, 2017  
98. *Ilustração lábios, Gradations vol.4,*  
Susana Martins, 2017  
99. *Ilustração pé, Gradations vol.5,*  
Susana Martins, 2017  
100. *Ilustração rosto, Gradations vol.6,*  
Susana Martins, 2017

### 5.5.5. PRODUÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO

Finalizado o design dos volumes que compõem o livro *Gradations*, seguiu-se a etapa de produção. Para tal, foi necessário finalizar os documentos de maneira a garantir que estes estavam prontos para impressão.

A elaboração da arte final de um documento exige a atenção do designer, para evitar que ocorram erros durante a sua produção. No caso de *Gradations*, na preparação do documento final foi necessário certificar que os elementos presentes no livro estavam nos sítios correctos, que todas as fotografias estavam em modo CMYK e guardadas num formato apropriado para impressão, neste caso o formato TIFF. Após revistas as imagens a atenção recaiu na ficha técnica, a única parte do livro com texto, tendo sido constatado que não existiam gralhas e convertido o texto para desenho vectorial de maneira a evitar todo o tipo de problemas na altura da impressão.

Conferidas estas questões foi exportado o documento, incluindo no PDF final as miras de corte e o *bleed* (de 3mm, para que caso houvesse um desvio da guilhotina não ser visível o branco do papel). O documento foi gravado por página, frente e verso, e posteriormente agrafado e colado.

O documento final das capas foi gravado, após a verificação de todos os elementos, quer de texto quer de ilustração, em *grayscale*, uma vez que se encontravam em escala de cinzas. As capas foram exportadas num documento em duplas páginas, só frentes, e com os mesmos *settings* que o documento do miolo dos livros (miras de corte e *bleed*).

Uma vez que *Gradations* se tratou de um projecto académico, do qual só foi impresso um único exemplar, optou-se pela impressão digital (*laser*). A impressão digital é a alternativa à impressão convencional, destacando-se pela rapidez, pelo baixo custo e por permitir

pequenas tiragens. No entanto, caso o projecto tivesse um carácter mais profissional e fosse para produzir alguns exemplares, optar-se-ia por impressão em *offset*, pois a qualidade da imagem seria superior à impressão digital.

Após a impressão, seguiu-se o processo de montagem do livro. Depois de organizadas as páginas e dispostas correctamente pelos volumes correspondentes, os livros foram então agraphados.

A capa de todos os volumes de *Gradations* foi revestida por uma película protectora. Recorreu-se a esta plastificação mate de maneira a proteger os livros de dedadas, marcas e sujidade, mas também como protecção do contacto com os restantes livros, de maneira a permitir o seu arquivo na caixa de acrílico, sem manchar. Esta opção tornou também a capa dos livros mais resistente e fez com que as fibras do papel não partissem nas dobras tão facilmente.

Depois de revestidas as capas foi necessário dobrá-las, de forma a formar os vincos necessários para uma boa articulação do livro, nomeadamente para a lombada. Posteriormente, o miolo do livro foi colado à capa. Após o tempo de secagem deste processo os seis volumes de *Gradations* foram aparados de forma a garantir que todos os volumes tinham o mesmo tamanho.

Após os livros estarem finalizados, procedeu-se à medição dos mesmos para conseguir determinar com exactidão o tamanho da caixa de acrílico que os contém, uma vez que esta faz parte do conceito idealizado para *Gradations*.



















## 6. CONCLUSÃO

### 6.1. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este projecto permitiu um estudo e reflexão sobre a importância do design e, particularmente, do design editorial na construção de narrativas com recurso à imagem fotográfica. De forma sumária, procurámos perceber quais os mecanismos que os designers recorrem nas várias fases da elaboração de um projecto, de maneira a poder tirar o maior proveito desse processo de trabalho, compreendendo melhor a simbiose entre as duas áreas científicas que explorámos: design e fotografia. Como tal, numa primeira fase fizemos uma abordagem histórica ao livro de fotografia, percebendo a sua evolução relativamente ao que concerne aos cânones estéticos mas, também, em função da inovação tecnológica e o que esta significou no livro de fotografia. Fazer uma investigação e reflexão sobre livro de fotografia permitiu uma maior inteligibilidade em torno das publicações,, sobre o papel e função do designer, bem como opções na criação de um livro.

A especificidade do tema a abordar neste projecto teve como alvo de estudo, analisar o livro de dança que é algo que permanece restrito e de difícil acesso, uma vez que existe pouca bibliografia destinada a este tópico. Procurou-se então fazer uma abordagem ao livro de fotografia e à fotografia de dança, recorrendo depois ao estudo de caso de obras-chave que permitiram estudar e retirar algumas conclusões sobre a edição do livro de fotografia de dança.

Toda esta pesquisa serviu de apoio à componente prática deste projecto, a criação do livro *Gradations*. Esta publicação, surgiu como oportunidade de pôr em prática todos os ensinamentos retirados da fase de pesquisa, bem como de todos os conhecimentos adquiridos ao longo deste ciclo de estudos. O processo de criação de *Gradations* envolveu dois pontos fulcrais que motivaram esta mesma investigação: a documentação fotográfica e a posterior edição desse material fotográfico num objecto editorial.

O presente estudo é um semi-diário de bordo da elaboração de *Gradations*, fazendo referência a todas as etapas do processo de criação, fundamentando todas as opções tomadas pelo caminho, desde a concepção da ideia até à concretização do livro, referindo também as dificuldades encontradas e como estas foram resolvidas.

Este foi um projecto ambicioso, uma vez que todo o trabalho de recolha fotográfica e edição foram feitos pela mesma pessoa, tendo no percurso surgido alguns obstáculos.

Uma das primeiras dificuldades sentidas deu-se ainda no momento de recolha — as imagens captadas desde o primeiro ensaio não corresponderam ao inicialmente idealizado, uma vez que nem o espaço nem a própria caracterização dos intervenientes iria resultar, imagetivamente, no estilo imaginado. Foi fulcral aprender a lidar com esta questão de gestão de expectativas e desenvolver capacidades adaptativas, de maneira a tirar o melhor proveito da situação. A reformulação do estilo a apresentar no livro foi um momento chave neste projecto, e é algo a que todos os designers devem estar conscientes, uma vez que nem sempre os projectos seguem o caminho idealizado, tornando-se necessária uma abertura para procurar e explorar outras soluções, soluções que podem, inclusive, ultrapassar a expectativa inicial.

Posteriormente, ao nível da edição, foi igualmente difícil gerir a quantidade de material a editar — foram cinco meses de documentação de ensaios resultando em fotografias filtradas e editadas num tempo relativamente curto, o processo de selecção é sempre bastante moroso.

Outro ponto no qual sentimos maior dificuldade foi a montagem do livro, uma vez que se revelou ser quase impossível manter um olhar totalmente imparcial das fotografias recolhidas — ao olhar para as imagens, estas remetiam sempre para um determinado momento, tendo sido particularmente difícil ganhar uma distância ao paginar *Gradations*. Isto remete para a questão do factor humano na documentação, uma vez que a própria documentação já não tinha sido imparcial, dependeu sempre das escolhas e da experiência do que foi vivido, influenciando até a própria captura.

No entanto, a realização deste projecto permitiu o desenvolvimento de novas apetências, aliando a este factor de aprendizagem o facto de desenvolver um projecto numa temática pela qual havia desde já um enorme interesse. Poder conciliar o design e a fotografia de dança traduz-se na concretização de algo há muito ambicionado, tendo sido



esta uma oportunidade única para desenvolver um projecto autoral.

Com *Gradations* houve a oportunidade de participar activamente num processo de criação artística, em estreita relação com o coreógrafo, tendo sido este um dos aspectos mais interessantes nesta colaboração com Júlio Cerdeira — apesar de o trabalho fotográfico ser independente da criação coreográfica, o coreógrafo acompanhou os resultados da documentação fotográfica, utilizando alguns dos momentos captados durante as sessões de improvisação como elementos de construção coreográfica, havendo assim uma ligação entre a fotografia e a própria coreografia.

No que concerne a questões relativas ao design, este projecto revelou-se uma boa experiência de aprendizagem — o próprio acto de pensar um conceito de início ao fim, lidando com todas as adversidades que lhe estão implícitas, e procurando várias soluções para conseguir alcançar o objecto idealizado. Foi um desafio do qual foi possível retirar muitos aspectos positivos: a relação com outra equipa, o aperfeiçoamento da prática fotográfica, o conhecimento relativo às duas disciplinas que trabalhamos, a produção de pensamento até à confrontação de processo criativo relacionado com o design editorial. Por exemplo, e relativamente ao design, estudámos o layout — procurando estabelecer um ritmo que permita uma leitura interessante da fotografia—, até à pesquisa de papéis como um elemento integrante do conceito. Esta experiência permitiu-nos perceber o quão complexo o ser o desenvolvimento de um projecto desta natureza, tornando-se tão relevante enquanto estudante e na nossa relação com a investigação aplicada, um trabalho de autor passível de se afirmar no mercado de trabalho.

## 6.2. PERSPECTIVAS FUTURAS

*Gradations* é um projecto académico, no entanto, existe uma pretensão para que o trabalho feito durante este ciclo de estudos não termine aqui, à semelhança do próprio trabalho coreográfico — têm sido elaboradas candidaturas do projecto em conjunto (trabalho coreográfico e trabalho fotográfico) para festivais dedicados à exibição deste tipo de projectos. Existe também uma proposta, por parte do ESMAE, para exibir as fotografias na escola, num espaço dedicado à exibição de trabalhos.

Existe a intenção de exibir o trabalho fotográfico fora do contexto académico e este é o meio ideal para a divulgação de todo o projecto — e, apesar do objecto editorial e a sua elaboração terem sido o elemento motivador deste processo, com a exibição das fotografias teríamos facilitada a apresentação de parte do trabalho produzido a um público alargado.

Num futuro, este tipo de projecto seria idealmente algo a continuar a desenvolver, continuando a acompanhar projetos de dança, tendo em consideração a experiência tida com *Gradations* e explorando novas formas de praticar e divulgar a fotografia de dança, bem como a publicação da mesma.





## 7. BIBLIOGRAFIA

ACOCELLA, Joan. *An Unforgettable Photo of Martha Graham*, 2011. Disponível em <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/an-unforgettable-photo-of-martha-graham-159709338/> (consultado em 4 de Março de 2017)

AINTOINE-DUNNE, Jean e QUIGLEY, Paula. *The Montage Principle: Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*, Edições Rodopi, Amsterdão — Nova Iorque, 2004.

AUSLANDER, Philip, *Surrogate Performances: Performance Documentation and the New York Avant-garde, ca. 1964–74*. 2014. Disponível em: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/surrogate-performances> (consultado em 2 de Fevereiro de 2017)

BADGER, Gerry. *Reading the Photobook*, The Photobook Review #1, 2011. Disponível em: [http://fotomuseum.adlibhosting.com/texts/The\\_Photobook\\_review\\_nr1\\_2011\\_11\\_ed\\_Jeffrey\\_Ladd\\_%5Bo%5D.pdf](http://fotomuseum.adlibhosting.com/texts/The_Photobook_review_nr1_2011_11_ed_Jeffrey_Ladd_%5Bo%5D.pdf) (consultado a 15 de Janeiro de 2017)

BADGER, Gerry. *Por que fotolivros são importantes*, Revista Zum 8, 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivro/> (consultado a 10 de Março de 2017)

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 2015.

BIESZCZAD-ROLEY, Karolina. *Photo-Performance: A study of the performativity of Butoh Dance Photography*, School of Arts, Brunel University, 2009.

CORBIER, Cristophe. *L'après-midi d'un Faune de Nijinski*, Centre de recherche sur les Arts et le Langage, 2010.

DÜHREN, Andreas Van. On Photograph, TEXT, sem data. Disponível em: <http://www.text-revue.net/revue/heft-8/on-photography/text> (consultado em 30 de Abril de 2017)

EWING, William. *Breaking Bounds - The interview*, 1992. Disponível em: [https://static1.squarespace.com/static/551498aae4b09983625bc12e/t/578d34a58419c22d6637dac7/1468871845673/1992\\_Breaking-bounds\\_Interview.pdf](https://static1.squarespace.com/static/551498aae4b09983625bc12e/t/578d34a58419c22d6637dac7/1468871845673/1992_Breaking-bounds_Interview.pdf) (consultado em 10 de Fevereiro de 2017)

FERREIRA, Filipa. *Synapse: O contributo do design editorial no processo de criação do livro de fotografia contemporâneo*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2015.

GIBSON, Ralph, *Ralph Gibson: How to Make a Book*, em entrevista ao site Nowness, 2015. Disponível em: [https://www.nowness.com/story/ralph-gibson-how-to-make-a-book?utm\\_source=FB&utm\\_medium=SM&utm\\_campaign=FB5917](https://www.nowness.com/story/ralph-gibson-how-to-make-a-book?utm_source=FB&utm_medium=SM&utm_campaign=FB5917) (consultado em 30 de Abril de 2017)

GOLDBERG, Vicki. *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, University of New Mexico Press, 1988.

HAND, Di e MIDDLEDITCH, Steve. *Design for Media: A handbook for students and professionals in Journalism, PR and Advertising*. Nova Iorque: Routledge, 2013.

HASLAM, Andrew. *Book Design*, Laurance King Publishing, 2006.  
HIMES, Darius e MARTIN, Lesley. *The Photobook Review*, 2013. Disponível em: <http://aperture.org/pbr/fine-art-making-things-1/> (consultado em 5 de Março de 2017)

LUPTON, Ellen e PHILIPS, Jennifer Cole. *Graphic Design The New Basics*, Princeton Architectural Press, 2008.

LUPTON, Ellen, *Graphic Design Thinking*, Princeton Architectural Press, 2011.

MACHADO, Ana. *A Fotografia na Dança Contemporânea. Tensões, recorrências e modos de utilização no contexto português*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

MARK, Lisa Gabrielle. *What Time Looks Like at the Moment: Artists Sequencing Books*, 2014. Disponível em: [www.moca.org/openbook/essay1.php](http://www.moca.org/openbook/essay1.php) (consultado em 10 de Dezembro de 2016)

MOREIRA, Laura. *No Carvalho do Gerês: A importância da ilustração e do objecto gráfico como instrumentos potenciadores da narrativa no livro ilustrado para crianças*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2012.

PARR, Martin e BADGER, Gerry. *The Photobook: A History, Volume I*. Londres: Phaidon Press, 2004.

PARR, Martin e BADGER, Gerry. *The Photobook: A History, Volume II*. Londres: Phaidon Press, 2006.

PARR, Martin e BADGER, Gerry. *The Photobook: A History, Volume III*. Londres: Phaidon Press, 2014.

REASON, Matthew. *Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography*, 2004. Disponível em: [https://ray.yorks.ac.uk/id/eprint/911/1/03\\_Reason\\_Art\\_pp\\_43-67%20-%20proof.pdf](https://ray.yorks.ac.uk/id/eprint/911/1/03_Reason_Art_pp_43-67%20-%20proof.pdf) (consultado em 10 de Dezembro de 2016)

ROSS, Denman W. *A theory of Pure Design: Harmony, Balance, Rythm*. Boston: Houghton/Mifflin, 1907.

SANTOS, André Pimentel. *Contributos para a compreensão dos meios de reprodução dos meios de produção gráfica em livros de fotografia*, dissertação de mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2015.

SONTAG, Susan. *Ensaaios Sobre Fotografia*, Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

TRIZOLI, Thaís. *Ritmo no Design Editorial*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2012.









